

الشخصية الجنوبية





اسم فكتاب :شخصية حتوية في الأدب العراقي فكتاب: عالية على امراضيم: غدد الصقحات: ٢٣٠ صقحة التياس: ٢١٠٤ °٢١٨ صقحة

٠٤٢٩-٢٩٠١٧ غ.

 جيم الحقوق محفوظة لدار ملون الجديدة للدشر والترجة

Copy Rights New Dalmoun بوریة . دمشل . ص.ب ۲۲۹۱

> +9771116888774 : idla +97797 • Y • • 687

+۹٦٣٩٤٤٢٠٢٧٨ الويد الإلكتروني: newdalmoun@gmail.com للوغة الإلكترون: www.newdalmoun.com

الإعراج وتصميم الفلاف ريم اسكند

لاتفوز فقل أو فصلى أو ترجه أي حزء من هذا الكتاب يأية وسيلة كالت تون إذا عطى مسبق من التقر

New Dalmoun

د. عالية خليل إبراهيم

الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية

دراسة "سوسيو نصية" في رواية الأنا الجنوبية

(1.1.-199.)

الإهداء

كم تبقّى من طفولتنا؟
جنوبًنا الذي كان
طرقاتٌ نتتشقٌ غبارَها وَلِهِين
وصدى صوت أب يعبقُ في الأرجاء
ما الذي بقي من وهج أمانينا؟
وطنٌ نتعثرٌ في وطه
وآخر نرسمُه في الأفق
حضنُ أمّ غادرناه ولمّا يزل
أماناً وضياء

إلى باسم خليل العوادي

- تعرفين يا أمل كيف تبدو البسائين عندنا في البصرة, قرى أبي الخصيب
 - خصوصاً، عندما يهطل المطر؟ - لا كيف تبدو؟
 - حزينة ... مثل أهالي الجنوب ا...

أشواق طائر الليل "مهدي عيمنى الصقر"

المقدمة:

نهضت النظريسة الأدبيسة مابعسد الحداثيسة بإعسادة ترتيسب علاقسة السذات بالموضوع, فسي مختلسف الخطابسات اللغويسة, ومنهسا المسربيات, وبشكل لا يسرجح أحسدهما علسى الأخسر, فسي الدراسسات الأدبيسة والنقليسة متلمسا أسسست لسذلك المنساهج الذاتيسة حينمسا أقصست الموضوع، والموضوعية التسي مهسدت لإقصساء السذات وأوجست تراجعاً فسي تساول الشخصية الروائيسة فسي الدراسسات الأدبيسة بسدعاوى التقليديسة الإجرائيسة تسارة, أو عسدم ضسبط المصسطلح بسين حقول تخصصية مختلفة, منهسا النفسية والاجتماعية والدرامية والأدبية تارةً أخرى.

ومسع ظهور مجموعة مسن المفكرين والنقساد السنين أعسادوا طسرح مسؤال الهويسة الذاتيسة فسي الخطساب المسردي بمسوازاة أهميسة البنيسة والنسسق الموضسوعيين، مسن ضسمنهم الفرنسسي "بسول ريكور" فسي تنظيراته عسن الهويسة المسردية، وكسان الناقسد "أمبرتسو إيكو" قد درس الشخصسية المسردية وفق الأسسس التداوليسة للخطساب، وقسم الفرنسسي "فانسسون جسوف" أطروحة مهمة عسن قراءة الشخصسية الروائيسة فسي ضسوء نظريسة التاقسي، فضسلاً عن تنظيرات "جسان كلود كوكي" عسن مسيموطيقيا المذات، و"جساك فونتساني" فسي طروحات عسن مسيميائيات مسيموطيقيا المذات، و"جساك فونتساني" فسي طروحات عسن مسيميائيات المسرد الروائسي "أج غريمساس" مؤسس نظريسة المواعد المسردية فقد أعساد النظر في نهاية حياته في حتميسة البنيسة المغلقة وأخذ يتحدث عسن واجب المسيميائيات المسردية في إجلاء العطور الهووية النص المدردية.

هذه التوجهات فتحت أمام الدارسين آفاقاً جديدة لتجاوز تعسف المناهج خاصة إذا طرحت أسالة إشكالية عن الموضوع ومنها علاقة الشخصية بالأصل الجغرافي، وهو السؤال المطروح في هذا البحث الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية أو ولذلك فإن ممارسة عبور حدود المنهج الصارم ستكون مغامرة بحثية أكثر فاعلية في تتاول الموضوعة ذات المضمون الإجتماعي، مع عدم التفاضي عن أهمية المسرد بوصفه فضاء التمثيل وإنتاج الدلالة يؤسس لغته الخاصة من اللغة ذاتها، فالدراسة النصية تمثل غاية

قد يتواشع البعد الإجرائي للبحث مسع التوجهات السوسيونصية الباختينية - والسوسيونسية الهاختينية - والسوسيوسيمائية الهامونية "نسبة إلى فيليب هامون" في تتاول الشخصية الروائية، بيد أن هذا التواشيج لا يعني التطابق التام ولا ينقض كلمتي السابقة القائلة بضرورة أن يكون لدراسة الشخصية طريقة خاصة في التتاول تشتغل على حدود المناهج وتكون عابرة لها في الوقت ذاته.

وبما أن موضوعة "شخصسية الجنوبي في الروايسة" ممتدة التتساول في الخطاب العسردي العراقسي منذ النشاة في عشرينيات القسرن الماضسي وحتى الوقت السراهن لمذا وجسب تحديد الحقبة الزمنيسة للدراسة وهي" ١٩٩٠- ٢٠١، حيث تميّز هذان العقدان من المزمن بكونهما أكثر عقدين شهدا عصفاً سياسياً في تساريخ العراق المعاصر من جهة, وتطوراً في تقنيات وأساليب كتابسة الروايسة المعاصر من جهة, وتطوراً في تقنيات وأساليب كتابسة الروايسة

العالميسة بمختلسف توصيفاتها، وتسأثر الروايسة العراقيسة بموجسات التجديد تلك من جهة أخرى .

أما الروايسات المدروسة، فهسي عينسة قصدية، اعتمدت مبدأ التصنيف الروايسات المدروسة، فهسي عينسة قصدية، اعتمدت مبدأ التصنيف الروائسي لمقاربة الموضوعة، الدني يشمل أولاً: التصنيف الموضوعي مثل روايسة الحدرب، روايسة المداخل، روايسة المنفسي، وثانياً: التصنيف الفنسي مثل روايسة واقعيسة، روايسة دراميسة روايسة ميتا مسردية، روايسة تجريبيسة، روايسة المسيرة الذاتيسة، وقد دانتقيست لكل صنيف روايسة أو التنسين، ومجموع العينسة خمسس وثلاثون رواية.

انستظم البحسث بعتبسة تمهيديسة عسن جنسوب العسراق، أهميتسه المصارية وحسدوده الجغرافيسة ومسن ثسم رؤيسة اسسترجاعية للروايسة العراقيسة منسذ التأسيس إلسى الحقبسة المختسارة ، وكيسف نظسرت تلسك الروايسات لمشسكلة الجنسوب وشخصسية الجنسوبي؟ وقسد فسسرت فسي التمهيد مسا السذي أعنيسه بروايسة الجنسوب أو علسى الأصسح روايسة الأنسا الجنوبية؟ وهو مصطلح مجترح قابل للتداول والتأويل والنقض.

بعد التمهيد جاءت فصدول الدراسة ومباحثها وكما هدو مبيّن في فهرست الموضوعات.

إن دراسة الشخصية الروائية بالتعاشق مع الأمكنة التبي تحتويها يطرح أمسئلة عددة عن أصول تلك العلاقة وحيثياتها خطاباً مسربياً تسارة, ونسعة مرجعياً تسارة أخرى، هذا ما حاولت هذه الدراسة النهسوض به وإن هي اكتفت بالأسطاة والفرضيات ولم تشرع

بالتقعيد والتقنيين لأسم تلك العلاقة فهذا حسبها وما توصلت إليه؛ والمتلقين دور فاعلي مهم ينهضون به لاستكمال خطة البحث.

التمهيد: جنوب العراق، حضارة ورواية

١. جنوب الحضارة

من أكثر المصطلحات الجغرافية المنزلحة عن دلالتها الأصل إلى دلالات أخرى موازية، سيامسية واقتصادية واجتماعية وتقافية مصطلح "الجنوب" فمنذ أن باشرت دول أوروبا الغربية تقسيمها المتداول للكرة الأرضية إلى شمال وجنوب والذي شطر العالم بين دائرتي عرض شمالية متطورة "العالم الأول" وأخرى جنوبية متخلفة "دول العالم الثالث"(١)، والمصطلح أخذ يترسخ شيئاً فشيئاً بوصفه مرادفاً للتخلف والفقر والإقصاء والتهميش، فقد أصبح المفهوم ذا محمول استعاري وليس مرجعياً، مثله مثل جميع المصطلحات الإستعارية يستعصى على التحديد الدقيق.

وقد تعدّى توظيف المحافل الدولية إلى الواقع القاريّ ثم الإقليمي ومن بعد نلك المحلي داخل الدولية الواحدة، فالكثير من البلدان أخذت تعمّم مفهوم التمبيز بين شمالها وجنوبها اجتماعياً وتقافياً وبالأخص الدول التي تفتقر إلى المسلم الأهلي وتعزيز ثقافة المواطنة وقبول الآخر ومنها دول المنطقة العربية.

العراق من البدول التي تفاقمت فيها مشكلة الجنوب منذ المسيطرة العثمانية والشورات المسيطرة العشيطرة العثمانية والمستقرة العراقية الكسلطة المحتلقة، وصسولاً إلى الإحتلال البريطاني والثاورة العراقية الكباري ضد وجدوده تسورة

أن يمن عنوانه "الشمال والجنوب" الدلالة المغرافية والاستشام النولي المعاصر الداعث، "مسطفي محمد علي "ذكر أن هذا النقسيم ظهر المرة الأولى منة ١٩٧٠ بعد تقوير أعده المستشار الألسائي "ويلي برائت"، ظهرت فيه خريطة العالم يمر عليها الخط المقسم من الغرب الى الشرق معانياً في غالبه دائرة عرض ٣٠ درجة شمالاً ١٠٠٤.

العشرين وتأسيس الدولة العراقية الحديثة سنة ١٩٢١ ومابعدها (١) والمغددها والبنوبيون يعانون أنسواع الظلم والإقصاء والعن توانتهاك الحقوق على أيدي السلطات الحاكمة المتعاقبة ويشكل وصل ذروته إلى القتل والإبادة الجماعية التي شنّها النظام البائد ضد الجنوبيين أثناء انتفاضة ١٩٢١) بعد حرب الخليج الثانية.

عقدة الجنوب التسي تُعدد مدن المشاكل المساسسية الجنريسة المستعصية على الحال طوال عقود من الرزمن وللوقت السراهن في الدولة العراقية قد ألقت بمحمولاتها الشائكة في الخطابات الثقافية المختلفة ومنها الخطاب الروائي، وقبل الخوض في تتاول الرواية لهذه الموضوعة تقتضي الإشارة الى الأهمية الحضارية التي شكلها جنوب العراق في تاريخ البشرية، والإحاطة بصدوده الجغرافية والتي من الممكن في ضوئها تحديد مسمات الشخصية التسي تعيش ضعنها.

جنوب العراق من أقدم بقاع الأرض التي شهدت تطوراً حضارياً لم تنهدت تطوراً حضارياً لم تنهدة بقعة أخرى في العالم، حيث نشأت هنالك الحضارة المسومرية العربقة "إن أخبار هذه الحضارة وصلت إلى الأجيال اللاحقة من خلال الأشار المانية والكتابة المسمارية التي اخترعت فسي حسوالي" ٢٢٠٠- ٣٢٠ تق م (٢)، والحضارة البابليسة والتسي حرفت بتنظيم الشؤون الإدارية للدولة وتشريع القوانين.

⁽⁾ ينظر على مبيل المثال شيوخ وعشائر المنتفق، على ناصر الشمري، ٢٣.

⁽٩) في كل مرة مترد فيها كلمة "النظام البائد" في البحث أحنى بها نظام حزب البحث العربي الاشتراكي الذي حكم العواق للغزة ما بين ١٩٦٨-٣٠٠ ".

⁽٣) مختصر تاريخ العراق،علي شعيلات، عبد العزيز الباس المعداني،ج٧٠.

وتنكر المصادر إنَّ تسمية العراق بحدة ذاتها تشير إلى الجنوب "إيراك" ومعناها البلاد السفلي، وهي تعني الجنوب، وكان العرب يسمون السهل الرسوبي بأرض المسواد واتسع مدلول كلمة السواد حتى صارت هي العراق". (1)

لقد قسّم البلدانيون والجغرافيسون أرض بسلاد الرافسدين إلسى منطقت بن هما المنطقسة الجنوبيسة ويسمونها العسراق والمنطقسة الشمالية ويسمونها الجزيسرة، أمسا بعد الفستح الإمسلامي فقد أصبيح شمال العسراق يمسمى بالجزيرة وجنوبه أرض المواد. (٢)

السهل الرمسوبي الممتد بين النهرين من الشمال إلى الجنوب هو الأساس الذي من الممكن تمييز الجنوب جغرافياً ضمن امتداده، يقول المستفرق المتخصص في تاريخ العراق "جورج رو" عن مسار نهري دجلة والفرات "يمكن تقسيم هيئة المسار العام لهنين النهرين إلى قسمين يفصل بينهما خط هيث مسامراء إلى الفيمال النهرين إلى قسمين يفصل بينهما خط هيث مسامراء إلى الفيمال من هذا الخط تتمسم وبيان النهرين يعمق أكبر .. وإلى الجنوب من نلك الخط ينفتح واديا النهرين ليكونا مسهلاً رمسوبياً فسيحاً يدعى "بدلتا النهرين " ويبدأن الجريان بسبطه بعسبب قلة انحدار وادبيهما ويلتويان كثيراً مكونين أنهراً فرعية عديدة" (")، فحدود المنطقة الجنوبية تمتد بانحدار مجرى النهرين جنوباً نصو المسهل الرمسوبي مكوناً دلتا وادي الرافدين.

⁽١) موموعة المدائن العراقية، سليم مطر وآخرون، ٢١.

⁽٢) ينظر مختصر تاريخ العراق،٢٦ -٢٧.

^(۴) العراق القديم، جورج روعت، حسين علوان حسين، ٢٥.

ینکر التحدید ذاتیه قی الکتب المنهجیة الجغرافیة، فالسهل الرسوبی "یمتید علی شکل مستطیل طولیه ۲۰۰ کیم وعرضیه ۳۰ - ۲۰ کیم باتجاه شیمالی غربی - جنوبی شرقی محتلاً حوالی ۱/۰ مساحة العراق، ویمتید بین مدینتی سامراء علی نهر دجلة وهیت علی نهر الفرات من جهة الشمال إلی الخلیج العربی جنوباً. (۱)

وبحسب ما ذكر تكون المن الجنوبية هي" البصرة، الناصرية، العمارة، السماوة، الديوانية، النجمارة، الحلّمة، الكوت، بعقوبة ومن ضمنها مدينة بغداد، لكن من غير الممكن عدّ العاصمة وهي المركز المياسي والإقتصادي والثقافي مع المدن الجنوبية التي تعدّ هامثاً بالمقارنة مع المركز الذي غالباً مما كان معادياً وطارداً للجنوبي، فحيث يتقاطع التقسيم الثقافي مع الجغرافيي يؤخذ بالأول لعلاقت الوطيدة بالدراسة الأدبية مع الأهمية الكبيسرة الثاني، والأرجح في المقاربة الأخذ بالإثنين معاً.

أما التقسيمات الإدارية للمناطق والتي تُعتمد في الدوائر البلدية والتخطيط العمراني، وفيها يقسم العراق على ثلاث مناطق جنوب ووسط وشمال، بحسب المساحة الكلية للبلد، وتحدد مدن الجنوب البحروب البحرة، ناصرية، عمارة، سماوة "(*) فهي تقسيمات لأغراض التنظيم الإداري، ولا تلزم الباحث بالأخذ بها أساساً للتصنيف لامسيّما وأنّ المدن التسعة المستكورة تتميز بتجانس اجتماعي مدن حيث أنظمة المسلطة والقرابة والعائلة، وبتجانس

⁽١) الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، مجموعة من الكتاب، ٢٠.

⁽٢) كفت التقسيمات قبل الحرب العالمية الثانية تقول بأن المراق ثانث ولايات "ولاية بنداد، ولاية البصوة، ولاية الموصل "، موسوعة المدانن العراقية، ١٣٠.

اقتصادي من حيث قوة العمل ووسائل الإنتاج، والأهم من ذلك هو التجانس الديني والإنتى فكما هو معروف فإن أغلب سكان هذه المدن هم من المسلمين المعتقبين للمذهب الشيعي باستثناء محافظات البصرة وذي قار وبابل إذ تتواجد تجمعات مسيّة في مناطق الزبير وأبسي الخصيب ومدينة الناصرية وشمال محافظة بإبل.(١)

وقد كان الجنوب موطن التعايش فقد تآخت على أرضه أقليات التية دينية وقومية مختلفة في العصور السابقة وحتى بداية القرن العشرين، لكنها انقرضت أو كادت بطول منتصفه (۱)، بسبب سياسة التفرقة التي انتهجتها السلطات ضد مواطنيها الأقليات منهم والأكثرية على حدّ مواء.

وبما أنَّ مدن الجنوب تقع على ضدفاف نهرين مختلفين هما بجلة والفرات، ولأنَّ الماء يعد عنصراً أساسياً من عناصر خلق الحياة والإنسان، فسأعرض لما نكره بعسض الباحثين والنين ميّزوا فيه بدين سمات الشخصية الدجلوبة عن نظيرتها الغراتية بناءً على طبيعة مسمات النهرين، فسبب غزارة مياه نهر دجلة وسرعة جريانه وكثرة فيضاناته ذلك ما "جعل المساكنين حول دجلة أكثر عقلانية

⁽⁾ ينظر التثيم في العراق، رسول جعاريان، ٣٩ وويكييديا الموسوعة الحرة، جنوب العراق.

⁽⁷⁾ ينظر كتاب "واقع مشكلات الإنقيات والأقليات في العراق مجموعة من الباحثين (٢٤-١٧٣)، وفي الكتاب كلام عن كيفية تشكيل الدولة العراقية الناشئة على أسس إنتية وطائفية (٣٦-٧٩) .

وواقعيسة في التعاميل مسع المعطيسات الطبيعيسة، وصسار خصسوعهم لهيمنة الملطة يبدو حاجةً أكثر منه خياراً أنطلوجياً". (١)

أما الشخصية الفراتية فهي الأكثر ثباتا ومقاومة للتغيير يميزها "الإسترخاء الذي يهيِّؤه الفرات للساكنين حوله قادهم إلى الحلم الذي حـتّم علـ الشخصـية الفراتيـة أن تكـون يوتوبيـة وغيـر منتميـة لنظـام مياسي محدّد عير توخّي بناء خيالي يتأمّس على ركام اليوتوبيا والاحتماء بالاحتمال والتمرّد". (٢)، لاثبكَ أنّ هذه الطروحات تضيف للمعرفة بالشخصية العراقية بشكل عام والجنوبية تحيداً إلا أنَّه ينبغسى الاحتراز من الأخذ بنتائج تلك التصنيفات لأن الأراء تبقي نعسبية المسيّما إذا عُلم أنَّ كثرة التفرّعات والروافد الصفيرة على النهرين تجعل من مدن وقرى المحافظات الجنوبية تقع أحدها علي نهر دجلة والأخرى على نهر الفرات، (٢)، فالقول: بأن هناك شخصية نجلوية وأخسرى فراتية يبقى ضمن دائسرة الافتراض، وأن ما يجمع إنسان هذين النهرين أكثر بكثير ممما يفرقهما، يقول رو: إنّ مسهل وادي الرافدين امستمر يحوم علمي المدوام بسين الصحراء والهور، ويعتقد أنَّ هـنين الخطرين بما يخلِّفان من شكَّ وخوف من المجهول

⁽أ) الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، الجي عباس مطر ، ٢١١ ، والكاتب ينقل عن باحث آخر هو "شاكر شاهين" في كتابه" المثل في المجتمع العراقي. وينقل أيضاً عن "أحمد سوسه" في كتابه "الري والحضارة في وادي الرافدين "، ٢١١.

المصدر نفسه، ٣١١.

أمثال على ذلك محافظة الناصرية والتي يقع مركزها ضمن امتداد نهر الفرات، وبعض مناطقها الأخرى مثل الشطرة والخزاف فقعان على نهر الغزاف وهو من روافد نهر دجاة.

هما سرّ نلك النقساؤم المتأصّل الذي يميّن فلسفة سكان وادي الداني الميّن وادي الداني الماني وادي المانية الماني

غرف سكان جنوب العراق باسم "الشروكية "أو "الشراكوة"، تُطلق هذه التسمية على الجنوبيين عامة، وتحديداً على سكان الخاصي الجنوب مسنهم، وقد أُطلقت على سكان الخسفة الشرقية لمدينة بغداد والدين نزحوا بداية القرن العشرين من أهوار الجنوب إلى العاصمة، ولم تكن التسمية تحمل دلالة ازدرائية بداية فهي قد تشير إلى جهة الشرق ونسبة الإنسان المكان معروف في جميع الثقافات، ويُعتقد أن أصل الكلمة جملة مركبة من كلمتين شرو كين وتعني المواطن الأصلي في اللغة المدومرية، ويعتبر الملك مدرجون الأكادي واسمه تشروكين "هو أول حاكم يود العراق

بعد هذه اللمحة عن جنوب العراق جغرافياً وحضارياً، أعود لطرح موضوع الجنوب في الرواية العراقية.

٢. جنوب الرواية

إنَّ جدليه العلاقه بين الواقه التاريخي والتخيّال الروائسي تجد تمثّلاتها الأهم مع الأحداث الفاصلة في حياة الشعوب، فقد كان الحدث الفيصل في حياة الشعب العراقي في بداية القرن العشرين هو الإحتلال البريطاني وما أعقبه من رفض لهذا التواجد تمثّل في

^(۱) العراق القديم، ۲۷.

⁽٢) ينظر الذات الجريحة سليم مطر /٧٨.

الشورة الكبرى ١٩٢٠، وكان الجنوبي همو المفجّر لها حيث انطلقت شرارتها من مدن الفرات الأوسط، ونتيجة لهذه الشورة أعلن الإستقلال وأسست الدولة الناشئة ووضع لها دستور وعُنين لها ملك.

رافق إعلان بريطانيا الإنتداب على العراق بداية تبلور فكرتين رئيستين أصبحتا فيما بعد موضوعتين مهمتين في النتاول الروائسي هما:

أولاً: تشكّل مفهوم هويّدة المكان "الوطن" متلازماً مع تسامي هويّدة "الأنا " القومية المستقلة.

ثانياً: وذلك ما توضّح من خلال المطالبة باستقلال العراق بوصفه دولة عربية ذات سيادة غير خاضعة لسيطرة الآخر "الأجنبي"، إنّ تتامي الشعور بالشخصية الوطنية حفّز الإهتمام بالأقكار والآداب والفنون وبناك نشأت الرواية خطاباً أدبياً وثقافياً يغذّي وينير تلك المفاهيم.

ذلك ما يؤكده الدكتور "جد الإله أحمد" في كتابه "نشأة القصسة العراقيسة"، فيقسول: "كسان نتيجسة لهسذا الإحستلال أن ازداد إحسساس العسراقيين بستخلفهم ومسوء واقعهسم وضسرورة تفييسر هذا الواقع، وقد تمثل هذا الإحساس في تعاظم المشاعر الوطنية التي أخذت تتبه إلى الدعوة للإحستقلال، التي وجدت تعبيراً لها في شورة العشرين، وفي هذا الإندفاع الكبير إلى القراءة والتأليف"().

⁽¹⁾ نشأة القصة وتطورها في العراق ١٩٠٨-١٩٣٩، عبد الإله أحمد، ٣٨.

كتبت الرواية العراقية الأولى "جلال خالد" لمحصود أحصد السيد فيي خضام تلك التصولات، وقد كانست حقوق الفلاحين وعلاقاتهم بالإقطاع وبالحكومة الناشئة وعلاقات العشائر مسع بعضها الموضوعة الرئيسة فيها، فالبطل "جلال خالد" المقيم في الهند التي تشبه أوضاعها العراق كثيراً في نلك الوقات، كان يتبادل رسائل مع صديق له يُدعى أحمد مجاهد " يسكن في قدى الفرات الأوسط ويعايش مشاكل الفلاحين السياسية والإجتماعية هنالك على شاطئ الفرات الواغط في البادية قرية لا يفيدك نكسر اسمها، فقيرة متواضعة تقيم على مقربة منها قبيلة ذات بأس تستضعفها وتسرى متانها حقيداً كما تستضعفها وتسرى للنها حقيداً كما تستضعف القبائيل الأخرى لأنها لا تماثلها في

يؤكّد المقتبس أن إشكالية الجنوب كونه هامشاً سياسياً واجتماعياً قد استأثرت باهتصام الرواية منذ بداياتها وبشكل واضح مسع السنص الأول. ولأنَّ البادية والريف الأصل الذي نشات عنهما المدينة الجنوبية لنذا جاءت الشخصية الريفية، ونزاعات العشائر، العادات والتقاليد، وحقوق الفلاحين موضوعات مفضلة للروايسة العراقية بعد الحرب العالمية الثانية وحتى الخمسينيات والمستينيات

وتعد رباعيسة الكاتسب "شسمران الياسري" المعروفة برباعيسة "أبسو كاطع"، المتشسكلة مسن أربعة أجسزاء وعناوينها هي "الزساد، بلابسوش

⁽٩) مقطع من الرواية نقلا عن كتاب" إشكالية المكان في النص الأدبي، ياسين النصير ، ٢٩.

⁽٢) ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله، ١٢.

الدنيا، غنم الشيوخ، قلوس أحميد (۱)، من المدوّنات المهمة التي ضمت بين دقيها الحياة الإجتماعية والمياسية للأرياف الجنوبية ولما عاشته من أحداث وتقلّبات منذ نشأة الدولية الملكية وحتى ثورة ولما عاشته من أحداث وتقلّبات منذ نشأة الدولية الملكية وحتى ثورة تموز ١٩٥٨ وإقرار النظام الجمهوري، نشأ أبو كاطع فلاحاً ريفيا ثم تم نقف نفسه وتبنّي الفكر "الشيوعي" وأخذ ينتقد البيئة الريفية وفق هذا المنظور الأيديولوجي ومن خلال شخصيات مثلّت الواقع منها، شخصية الإقطاعي سعون وأبناؤه، والفلاح الطبيب خلف، والثائر حسين، والراعي أحميد أبو البينه، وغيرها من الشخصيات، وقد مصين، والراعي أحميد أبو البينه، وغيرها من الشخصيات، وقد وصف الروائي أغانب طعمة فرمان" هذه الرباعية بالقول: "إن فصلاً مهماً من تباريخ العراق المياسي كان سيبقي غير مكتوب، فلريّما مجهولاً بما في ذلك التراث الشعبي لولا موهية أبو كاطع المين امتلك أدوات تصويرية وقدرات تغيلية لالتقاط واقسع الريف العراقي". (۱)

إنَّ فضاء الربف وعلى تخومه البادية والذي يعطي مساجة واسعة من الجنسوب خلق تلك العلاقة الوطيدة بسين المجتمع الريفي ونظيره الجنسوبي، الرواية العراقية بطبيعة نشاتها مثلّت ذلك الواقع المتشكل على تخدوم الهامش، وكانت المعترك ومساحة الجدال المحتدمة لمنامس جليمة العلاقة بسين الإنمسان والمكان مسن جهسة ومفهوم الدولة الحذيثة من جهسة أخدري، أما المدينة الجنوبية فقد

⁽أ) مسدر الجزء الأول منها ضمن منشورات مجلة الثقافة الجديدة 1977 أما الجزء الأخير فقد نشر في لبنان بعد وفاة المولف 19AT ولم يصل إلى العواق إلا بعد ٢٠٠٣، ينظر كتاب أبو كالهج نهر العواق الرفيع "، إحسان شعران الواسري، ٤٧.
(٢) كتاب أبو كالهام، ٨٠٥.

بقيت في الظل من التناول الروائي وربما يكون نلك بسبب حداثة نشأتما آنذاك⁽¹⁾.

مثلت روابسات "عبد السرحمن مجيد الربيعسي " بدايسة مسن "الوقسم" وما بعدها تلك النقلة من فضاء الريف إلى معتبرك المدينة الجديدة حيث تعييش شخصية البطسل "كسريم الناصسري" صسراعات وهموماً أخسرى لم تعهدها الشخصية الربقية من قبل وإن كانت بعيض تلك المسراعات تعبود إلى تأثير تقافة القريبة فيها، فالناصسرية المدينة المدينة المدينة المدينة وأن الإقطاع في العصسر الملكي تعبيب في تهجير أفواج من الفلاسين السيالية لكي يعملوا حمالين في تهجير أفواج من الفلاسين والإستلاب، هذه المدينة وجدت صورتها إنسان ظروف الإستغلال الملكي واستثمال الإقطاع في نتاج عبد الرحمن". (٢)

في خضم ذلك الإستقطاب الجدد بسرزت المدينسة الجنوبيسة للوجود بجميع تناقضاتها بما تمثله من نقل اقتصادي بعد اكتشاف السنفط، وآخر سيامسي بعدد تأسيس الأحراب السيامسية وبسروز دور أبناء الجنوب في تبنيها وإدارتها. نتيجة لذلك أثيرت في الروايسة إشكالية الأنا والآخر "السلطة" تأكيداً لطموح الجنوبي في تجاوز داشرة التهميش ونفض الرداء الريفي عن شخصيته بمحاولة طرق باب العاصمة والتأثير في بنيتها ميامياً وثقافياً.

⁽⁶⁾ أغلب مدن الجنوب أسست في نهاية القرن القاسع عشر مثلاً مدينة الفاسعرية أسست سنة ١٨٦٩، ومدينة الديوانية سفة ١٨٥٨، ينظر موسوعة المدائن العراقية، ٢٠٧٠.

⁽٢) عبد الرحمن مجيد الربيعي رواتياً، مجموعة من المؤلفين، النص لمحمن الموسوي في قراعته لرواية الوشم، ٣٦.

كان الوضع العيامسي العراقسي في نهاية المستينيات محكوماً بدائرة الإستقطاب العربي وليس العراقسي حصراً، والمتمثّل في فشل الأنظمة العسكرية الفاشية في قيادة الشعوب العربية إلى تحقيق مفهوم الدولة المدنية العادلة أو تحقيق التتمية الإقتصادية، لذلك ظهرت صدورة الجنوبي في روايات "عبد الرحمن الربيعسي" ليس المهموم بقضايا بيئته ومجتمعه فحسب وإنّا بقضايا المحيط العربي بل والعالم بأجمعه.

وقد كانت جدايسة المكان العراقسي بسين المركسز المتمنّال بالعاصمة والهسامش "المدن الجنوبيسة" ومقاربسة دور الفضاء المديني في تقد كيل وعلى مغاير الشخصية القادمة من الهامش موضوعة رئيسة طرحتها رواية "الرجع البعيد" لفؤاد التكرلي، هذه الروايسة المهمة التلي فضاؤها العاصمة والتلي قاربات مجموعة الإرهامسات المياسية والإجتماعية المجتمع المديني العراقسي للم تتجاوز مسألة أهمية الهامش في بلورة تقافة أبناء العاصمة، تتجاوز مسألة أهمية الهامش في بلورة تقافة أبناء العاصمة، تميز المرابية أشمل من أيّلة أحداث تقع بلين أفراد أسرة أو تعميدات عن تأثير الوسط الإجتماعي على الأشخاص، فالأحداث تطبيق لمسمى فكري أفرزته الحياة بصحنها وتناقضاتها، وفي تركيبة أمسرية - إجتماعية منحدرة من الريف الجنوبي - الأوسط والمخاض ". (١)

⁽⁾ إشكالية المكان في النص الروائي، واحين نصير ٥٣٠.

روايسة "كانست السماء زرقاء الكسويتي "إسماعيل فهد إسماعيل والتسي كتبها حين كان مقيماً في البصرة تُعدّ من الروايسات التسي تتاولت المدينية الجنوبية حديثة النشاء، فقد طرحت مشاكل الجنوبي ومواجهت الحياة صحاحبة مليئة بالوساوس والتناقضات والمتغيرات والمختلفة كلياً عن الحياة الريفية البسيطة (أ).

وكانت الشخصية الرئيسة في روايسة "وليمة لأعشاب البحر" للروائسي المسوري "حيدر حيدر" جنوبية من محافظة النجف تبنت أفكار الحرزب الشيوعي ونتيجة لنلك اعتقالت من قبل المسلطة الحاكمة عُنْبَت وطوردت وقد اضطرت للسفر إلى الجزائر حيث تدور أحداث الرواية هنالك.

في الثمانينيات الحقبة القاتمة بحربها الطويلة وكبتها عير المسبوق للحريات كتبت في أثنائها روايات تحاكي الفضاء والشخصيات الجنوبية، منها روايات الحرب التعبوبة المؤيدة لحرب النظام ضدد إيدران، رواية "أقصى الجنوب" التي مسينطرق البحث لمقاربتها تعدّ من جملة تلك الروايات.

في نهايسة القسرن العشرين وفسي العقد الأخيسر منسه "حقبة التعسعينات" رجسع العسراق يعسيش زمسن البدايات مسرّة أخسري؟!، فقد عبسرت حربان مسدمرّتان علبي الجسد الجنسوبي، وقد خرّبتا البنيسة التحتيسة الإقتصسادية للبلد وأعانته إلى السوراء ثمانين عاماً، أما النظام الميامسي فقد طغسي واستبدّ وانتهاك حقوق الشعب العراقي

⁽⁾ ينظر القاص والواقع، عن الرولية ١٨١-١٩٠.

ويشكل غير مسبوق قبل نلك، وكان الجنوبيين النصيب الأكبر من تلك الانتهاكات المتواصلة.

كان العراق بعد حرب الخليج الثانية على موعد مسع تدخل أجنبي آخر قبي شوونه الميامسية، وتورة شعبية ثانية لمواجهة الظلم والإستبداد، استبداد النظام القمعي مسن جهة، والدول المتحافة التي استهدفت العراق وشعبه بجميع ما يمثله مسن إرث حضاري وثقافي ضارب في جدور التاريخ من جهة أخرى، فكانت انتفاضة الجنوب ضائب مال سنة 1911، وجاءت ردّة فعل النظام هي الأكثر قسوة وعنفاً وتتكيلاً بالثوار والمعارضين، وقد جرت حملات ثقافية شعواء للتشكيك في هويّة أبناء الجنوب والنيل من عروبتهم، ومنها المقالات التي كتبها المسكرتير المسحفي لصدام وقتها "عبد الجبار محسن" ونشرت في جريدة الجمهورية التي تعيرها السلطة.

وبالعطف على كلام الناقد "عبد الإلمه أحمد" المنكور سابقاً من الممكن القول إنَّ هذه الأحداث الجسام قد جعلت الرواية العراقية على أعتاب مرحلة جديدة أخرى كتلك التي جاءت في عشرينات القرن الماضى.

والروائسي "مدمد خضير" رأي في هذا الشأن جاء فيه " إن مرحلة قطيعة التغييس المياسسي، وعلى وجلة قطيعة التغييس المياسسي، وعلى وجلة التخييس المياسسي، وعلى وجله التحديد فإن العام 1991هـ العام المفصلي الذي بشر بنشوء تلك الحساسية النوعيسة والمعرفيسة، قسراءة نمساذج مغسايرة وجديسة، مسن

الروايات ونظريات المسرد العالمية، وبداية فعلية لظاهرة الهجرة أو النفى الأنبي". (١)

ققد كانت مرحلة التسعينات إيداناً بمرحلة جديدة من المتغيرات، أحدها سيامسي متمتّل بسالثورة الشعبية التسعية التسي أعدات الجنسوبيين الشعور بهدويتهم الإثنيسة والثقافية المشتركة وضرورة تلاحمهم ضد النظام الحاكم، أما المتغيران الآخران فهما فنيان وقد تمثّلا باشتغال الروائيين العدرب والعراقيين على أحدث التقنيات الروائية المقترحة من قبل تيارات ما بعد الحداثة أولاً ونضوج موضوعة الإغتراب التقافي للعراقيين المهاجرين الدي تمثّل في تبلور تجربة روايات المنفى ثانياً. تلك المعتبرات كانت بمثابة المحررض لانعطافة فنية وثقافية في الخطاب الروائي العراقي بدأت منذ التعسعينات واستمرت إلى مرحلة ما بعد التغيير منة ٢٠٠٣.

"روايسة الأنسا الجنوبيسة" المفهسوم السذي يضسطلع هسذا البحث باجتراحه يتضمن ومسن شم يتجساوز الروايسة التي تقسارب شخصسيات وفضاءات جنوبيسة أو تتحسدت عسن إحسد! هما باسستخدام نسمق السذاكرة وآليسات اشستغالها، وتتجساوز أيضسا تلسك الروايسة التسي يكسون مؤلفهسا ومتلقيها جنوبيسان يشستركان في أفق تجريسة تاريخيسة واحدة وإن شسكل المريسل والمرمسل إليسه قطبسي العمليسة التأويليسة للإرمسالية الأدبيسة في حقية تاريخية محددة .

روايسة الجنسوب تتأميس على ما سبق وتتجاوزه إلى كونها تمثيل الروايسات التسي تتضمن أيديولوجيا أو رويسة للعالم منحازة للجنسوييين

^{(&}lt;sup>1)</sup> رواية التغيير في العراق،محمد خضير، جريدة الصباح ٢٣ حزيران ٢٠١٣ العد ٢٨٥٢.

ومدافعة عن حقوقهم المياسية بمواجهة الأخسر سواء كسان ذلك الآخر سلطة سياسية أم عدراً خارجياً (١).

 ⁽¹⁾ في مصطلحي "الأدبولوجيا ورؤية العالم" يراجع الفصل الراجع من البحث.

الفصل الأول

دلالات التسمية، وتلفّظ الشخصية

مدخل نظرى: الوحدات الدلالية العمودية للشخصية:

اضّطع الشكلانيون السروس ومن تلاهم من المنظرين البنيسويين البنيسويين النظريسة الأدبيسة الحديثة، وقد توافقوا على رفض المفهسوم التقليدي للشخصسية فسي كونها تمثّل الشخص البشري وكيانسه النفسي، واستبدالها بشخصسية أخسرى متشكلة ضمن مسيرورة المحكي قوامها الأبعاد الوصسفية والتصنيفية والبنائيسة، وقد أرسى "فلايميسر بسروب" فسي كتابسه "مورفولوجيسة الخرافسة" دعسائم المسنهج الوصسفي للدراسة المسردية بقوله: "لا يمكن الحديث عمن أصل ظاهرة مهما كانست، قبل القيام بوصسفها "(۱)، مؤكّداً أنّ الوصسف المورفولسوجي للشخصية يكتسب أهميسة قصوى بوصسفه الأرضية التي من الممكن أن تشيد عليها الدراسات التكوينية (۱)، التسي تُعنى بدراسة أصل الظواهر بناءً على دراسة مفهوم البنية وصفاً وتحولاً وتطوراً.

وبعد أن تسمّ اعتبار الشخصية مشاركاً مسردياً وليست كانساً نفسانياً، كان على منظري الدراسات الوصفية "الشكلانية والدلالية والبنيوية " معالجة مسألة مسمات الشخصية على مضض كما صدرّح بارت بسنلك(")، فالأمسماء والسمات مسائل متعلقة بالهوية

⁽١) مورفولوجية الخرافة، فلانيمير بروب، ت،إيراهيم الخطيب/٢٠.

أ) يدو أن بروب لم يكن في طريحاته منفسلاً عن الأبعاد التكوينية فهو وذكرها ويدرك أهبرتها لكنه وفعندل أن تسبقها المباعث الرمعنة لإنها تصوف بالظاهرة بدا هي ومن ثم من الممكن أن تدرس تاريخها والهتماعياً ونفسواً، أما مصطلح التكوينية على رأى "جان يهاجيه" فهو محاولة التوضيح المعرفة العلمية استندا الى تاريخها والى تكوينها الاجتماعي، وألى الأسمول السايكلوجية للألكار والعمليات التي تتعد عليها بصفة خاصة ". الإستمولوجيا التكوينية، جان بهاجها، ت محمد على أبو وبان/١٣٠.

⁽٣) النقد البنيوي للحكاية، رولان بارت، ت:إنطوان أبو زيد/٢٢.

والتي من أبسط تعريفاتها صفة الفرد الذي يقال عنه أنه هو نفسه في مختلف فترات حياته "هوية الأتا"(١) .

وقد أكد "رولان بارت" على أهمية العلاقات العمودية لسمات الشخصية مطلقاً عليها مصطلح قران طبعية المبيزها عن الوظائف "الأعمال"، وقد ميزّها أيضاً بكونها "وحدات دلالية، فهي ترجع إلى مدلول، عكس الوظائف التي ترجع إلى عملية "(١)، ويذلك يكون "بارت" قد كان سباقاً في ربط مسمات الشخصية بالسيميائيات وليس بالبنية المردية.

أما الدراسات السيميولوجية فقد عُدّت نقطة ارتكاز جديدة امقارسة الهويسة السردية، فالشخصسية عند "قيليسب هامون" علامسة السانية تتلامم مع تصنيف علامات اللغة بدلاً من قبولها كمعطى من قبل التقليد النقسدي ومسن قبل ثقافة ترتكز على مفهوماً الشخص البشري (٢) عكما وصنفها "هامون" بأنها ليست مفهوماً أدبياً تحديداً، فمشكلة الشخصية متعلقة بالنحو النصيي أكثر من تعلقها بالمعابير الثقافية والجمالية التي تعطلق منها النظرية الأدبية.

إنّ الشخصية بوصفها دليلاً وبحسب قطبي العلامية اللسانية هي:

أولاً: دال " من حيث أنَّها تتَّخذ أسماءً وسماتاً تمثَّل هويتها.

⁽⁾ معجم تحليل الخطاب، بلتريك شارودو تتحمادي صمود/٢٩١ .

⁽٢) النقد البنيوي للحكاية (٢٠٧ .

^{(&}quot; ينظر: شعرية المسرود، من أجل نظام سيميائي الشخصية، أوليب هامون، تت عنذان محمود حمد/٦٩.

ثانياً: هي مدلول حيث أنها وليدة الأثـر السياقي الـداخل نصمي وثالثاً: هي "نشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ". (١)

تختلف الشخصية عين السليل اللماني الصرف بكونها ليمست جاهزة سافة ولخولها ليست وسافة سافة بخولها للنص وتتضيح ملامحها تسدريجياً مع سيرورة الحكي وصولاً إلى النهاية حيث تكتمل صورتها في ذهن القارئ دالاً ومدلولاً.

وقد اقترح "هامون" ثلاثة حقول لتحليل الشخصية بوصفها علامة لمسانية وتشمل أولاً: "الاسم والصورة"، ثانياً: الفعل "الدور والوظيفة"، وثالثاً: الأهمية التراتيية "المكانية والقيمة". (") ومثلما مئتت العلامات اللغوية بحسب "بيرس" إلى مرجعية ولفظية ومنتف العلامات اللغوية بحسب "بيرس" إلى مرجعية ولفظية ورمزية صيف "هامون" الشخصيات المسردية إلى مرجعية وهي عنده الشخصيات التاريخية والأسطورية والإجتماعية والتي تميل السخصيات التاريخية والأسطورية والإجتماعية والتي تميل السي معنى أبست تفرضيه ثقافة تيشارك القارئ في تتيل على مستوى الستلفظ، أي على المولف أو القارئ اللنين ترسم مكانهما داخل التخييل، وتسمى أيضاً الشخصيات الناطقة باسم المؤلف مثل الأدباء والفنانين "، و"الشخصيات التكرارية" وهي التيء عن من وحدة والماسك المحكي إما بهيئتها التتكرارية" وهي التنياء والأولياء، وإما

⁽٢) معجم السيميائيات، فيصل الأحمر/٢١٩.

^{(&}quot;) ينظر شعرية الرواية، فانسون جوف، ت المصن لحمامة / ٢٠٠ .

⁽۲) معجم السيمياتيات/۲۱۸.

⁽۱) المصدر نفسه /۲۱۸.

بتنكيرها للعناصر الأساسية لفهم القصمة مثل البدّائمة، التأمّليون، التراجم الذاتية (١).

وقد بسيّن أنَّ الوظيفة النصّية للسسمات الشخصية لا تختـزل إلــى دورها "كخسادم سسردي"، ولكنها تمسلاً وظسائف للتسأثير السواقعي والفهرسة الأيديولوجية". (٢)

ستكون مقارسة أسماء الشخصيات الجنوبية في الرواية استناداً السناداً السن تعريف "باختين" الدلاسة بأنها "جهاز تقني لتحقيق الثيمة، فحسب رأيه لا يمكن وضع حدود بين الدلاسة والثيمة، فالثيمة لا تحددها الصيغ كالكلمات والصيغ الصرفية وإنما تحددها العناصر غير اللفظية المكتنة للمقام وهو بنلك يضالف "موسير" الذي فصل الدلالة عن المعنى بشكل قاطع.

إن أسماء الشخصيات وسماتها ومباحث الصورة تشغل جانباً حيوباً للمقاربة حيوباً للمقاربة المقاربة المقاربة بوصفها تشكّل المحور التعامدي الذي يتقاطع مسربياً مع محور الأفعال الأفقي.

⁽١) ينظر شعرية الرولية،/ ١١٢ .

⁽¹) القاموس الموسوعي الجديد لطوم اللسان/ ٥٨٠.

المبحث الأول

توطئة: الإمام في الدراسات الألبية

الإسم متوالية من العلامات هي الحسروف المكتوبة أو الأصدات المتمايزة المنطوقة، وقد عرّفه أرسطو بأنبه الفظية دالية بتواطيو، مجرّدة من النزمن، وليس واحداً من أجزائه دالاً على انفسراده"(١). يميِّز اللغويون بين فترين من الأسماء اسم جنس واسم العلم، ولقد استرعى الأخير الدي يُعطى لكائن حيّ أو جامد بقصد التعريف بسه هويّــة مميّــزة اهتمــام الأثنولــوجيين (٢)، وخاصــة "ليفــي شـــتراوس" حيــث حدد ثلث مهمات لاسم العلم وهي: التعريف والتصنيف والدلاك، فكل شخص في جميع المجتمعات يكون قابلاً التعريف صمن مجموعــة إنسـانية قــد تتمــم أو تضــيق، فالإسـم يقــوم بالدرجــة الأولــي بوظيفة تمييزية للأنا ضمن المجمع، يضاف إليها غاية تصنيفية يكون الإسم الشخصي قادراً بواسطتها الإرتباط بعلعملة من الإنتماءات العائليــة والقبليــة والميامــية والدينيــة والإقليميــة، وَبِــنلك يكون الإمسم الفردي الشخص موصولاً بالمكونات الجماعية، فكل مجتمع أو جماعة فئوية يشكّل منظومت، الذاتية لتعريف أفراده انطلاقاً من خياراته الخاصة لمختلف أبعاد التسميات (٢).

⁽١) نظرية العلامات عند جماعة فيينا، محمد عيد الرحمن جابري/٢٢٤.

الأنتولوجيا واحد من الطرم الاتسانية يدرس المجتمعات البدائية، وقد عوف في فرنسا التي كلنت تريم معوفة التركيبة الاجتماعية اسمتصراتها، ويعرف أيضاً بالاشوغرافيا، وعدما يتم التمويز بينهما كان من المتفق عليه إعتبار مهمة الاشوغرافيا جمع المواد التي تحالها الاشولوجيا، ينظر معجم الاشولوجيا والاشربولوجيا، بيار بونت، ت محمد مصباح/ ٢٤.

⁽٢) معجم الانثولوجيا والانتربولوجيا/٧٨.

أما عن الدلالة فقد أثارت الأمسماء مشكلة منطقية، هل لها معنى؟ فالطفل الذي يولد ويسمى باسم معين هل من الممكن أن يكون لهذا الإسم علاقة بخصائصه البيولوجية والأخلاقية؟ أم أن الإسم مجرز علامة التمييز ويشير إلى الشخص المعنى دلاليا فقط؟. وبرغم أن إقامة علاقة بسين التسمية والوضع الفعلى أو المامول للذات ما زالت مسألة مطروحة للبحث إلا أن ارتباط الإسم بالدلالة المحايثة هو الأقرب للضبط المنطقي والملاخلة المقتنة أن ولا تنزل الدراسات الأنتروبولوجية تولى اهتماماً كبيرا بدراسة التسمية، ويطلق على ذلك الفرع مسن علم الأناسة المتخصص بدراسة التسمية، ويطلق على ذلك الفرع مسن علم الأناسة المتخصص بدراسة التسمية، ويطلق على ذلك الفرع مسن علم الأناسة المتخصص بدراسة التسمية، ويطلع الشخصية "الأنتروبونيميا". (٢)

وعند الحديث عن خصوصية التسمية في المجتمعات العربية ومنها المجتمعات العربية ومنها المجتمعات العربية ومنها المجتمعا العراقي عامة، نلحظ عناية كبيرة بتسمية الشخص والتأكيد عليها، ونلك لاهتمام الثقافة الإسلامية التي تعتد بها تلك المجتمعات بموضوعة التسمية، فقد علم الله مسبحانه عباده أسماءه الحسنى وصدفاته العليا، وقد جاء في القرآن الكريم "ولله الأمدماء الحسنى فادعوه بها"(").

لقد شعفات مسالة الحديث عن الأسماء والصفات الإلهية وعلاقها بذات عماء الكلم زمناً طويلاً وانطلاقاً من تعداد الصفات ومعانيها وعلاقها بالذات تتحدد ملامح الفرق الاسلامية

⁽أ) ينظر نظرية العلامات عند جماعة فيبتا /٨.

⁽¹⁾ المصطلح الأجنبي Amthroponym وقد ذكر في كتاب "الاسم المغربي وإرادة الثفرد"، محمد سعود الربحاني/"اوهو كتاب الكذروني .

⁽٢) سورة الأعراف الآية /١٠٢.

ويستقل بعضها عسن بعسض". (١) نلك مسا يفسر تجنّر موضوعة من التسمية فسي الثقافة الإسلامية والعربية واهتمام المعسلمين بصورة عامسة والعسرب على وجسه الخصوص فسي حسن اختيار الأسماء والتأمل فسي دلالاتها بناء على مسا ورد فسي القرآن الكريم والحديث النبوي والأبيات الدينية بصورة عامة.

ينقسم الإسم في اللغة العربية إلى تُلاث قسات هي: الإسم واللقب والكنية (٢)، والتفرقة بين الإسم واللقب واردة في جميع اللغات إذ أنّ الإسم الفردي يستمدّ وجوده من حبّ الخات وحبّ الحياة أميا اللقب فهو غيري على الأعمّ يستمدّ وجوده من الآخر المعادي (٣)، وأحياناً من إرادة التميّز والتفخيم من شان الأنا إذا تعلّق اللقب بعائلة أو جماعة أو توجه فكري أو مهنة، فاللقب اسم مضاف يلحق الاسم الشخصي لأسباب وتوجهات معينة. أما الكنية فهي مينة عربية الغرض منها على الأرجع الإعتداد بالقيم المتوارثة والتي تجعل الشخصي يسمى بامتداده الطبيعي والإجتماعي من أولاد وبنات، هذا في حائة التسمية بالكنية جاءت ذاتية وإن كانت غيرية فدلالاتها تقترب من دلالات اللقب فهسي تعشل نقداً للإسم الشخصي.

⁽أ) ابن عربي المساقر العائد، ساحد خميسي/١٠٢، وقد كان لكتب المتصوفة المسلمين ومن ضمنهم "لهن عربي" الأثر الكبير في توجيه دلالات الأسماء الإلهية وتأويلها مما أضاف الكثير لطم دراسات التسمية في الفكر والأنب الإسلاميين.

⁽۲) ينظر كتاب شرح ابن عقيل على ألغية ابن مالك، ت: محمد محى الدين عبد الحديد/٧٥، وقد تكر في الكتاب أن اللقب ما أشعر بعدح كزين العلبدين، أو تم كلف الثلاثة، مما يدال أن اللقب تسمية تشميل الأخر على الأعلب.

⁽٣) ينظر الاسم المغربي وإرادة القفرد، محمد سعيد الريحاتي/١٦.

أولاً: دلالات تسمية الشخصية:

تتجلَّى الشخصية الروائية وتعلَّى عن نفسها بالإسم أولاً فهو النبذي ينبئ عن الخصوصيات التي مستُمنح له، والإسم الذي يُطلَّق على الشخصية يُعدّ علامةً لغويةً لكنها ليست اعتباطية مثل الدليل اللغوي وإنما تؤدي المقصدية دوراً في توجيهها.

إن امسم العلم في الرواية يشفل امستعمالاً مضاعفاً يدلّ في الإستعمال الأول على التخيّل، فيما يدلّ على الواقع في الإستعمال الأول على التخيّل، فيما يدلّ على الواقع في الإستعمال الشاني "يشكّل اللجوء إلى إمسم العلم ومسيلة مؤكّدة وشائعة في الوهم المرجعي (١)، هذا ما يقرره "فانعسون جوف"، لذلك تعد التسمية إشكالية رئيسة في الرواية لأنها تشغل حيّزاً دلالياً من الدال إلى المرجع.

يحدد تسودوروف" وجهتسين دلاليتسين لارتباط التسمية بالشخصسية "أما أن تقيم مسع الشخصسية علاقات تداوليسة محضسة " الإسسم يعسين الخصوصسية أو توجد مقحمسة فسي المسببية التركيبيسة للحكسي يتحسد الفصل بدلالسة الإسسم "أ" أوسبنمسكي" فسي دراسته المهمسة لإسسم نسابليون فسي روايسة "الحرب والمسلام" لتولمستوي ربط التسمية بمعسائل وجهسة النظر الأيديولوجيسة والتعييريسة التسمي يتبناها المؤلسف أو شخصسية أخرى فسي الروايسة "يسودي تبنسي وجهسة نظر أو أخرى فسي تعسمية شخص ما وظيفة أسلوبية، وتكون متسروطة بسالموقف من المتسار شخص ما وظيفة أسلوبية، وتكون متسروطة بسالموقف من المتسار

⁽١) أثر الشخصية في الرواية، فانسون جوف،ت: لحسن لحمامة/١٢٣.

^(*) مفاهیم سردیة، تودوروف، ت عبد الرحمن مزیان/۷۸ .

إليه، واستعمال الأمسماء التعبير عن المواقف هو صفة مميزة الكتابة الصحفية (١).

وبناء على أهمية المسياق في وظائف التسمية سأقسم الأسماء في الروايات الى حقول دالله، هذه التقسيمات تأخذ بنظر الإعتبار الإعتبار المعتبار المسياق الدلالي الذي يرد فيه الإسم، إسم "حسين" مثلاً قد يكون في رواية ما دالاً إثنياً، لكن في رواية أخرى تكون دلالته أيديولوجية، وفي ثالثة دلالته تناصية، وكلما كان الإسم في الرواية يخترن تركماً دلالياً هرمياً كان أبلغ أسلوبياً وأعمق تأثيراً في التلقي.

تحقيق التراكم الدلالي هو ما يجعل بعض الشخصيات ترد بالإسم الأول فقط والمبعض الآخر يرد بالإسم التثائي أو الثلاثي، وهنالك شخصيات ترد بالإسم واللقب والكنية.

بدءاً لا بد من الإشارة إلى أنّ الرواية قد شغلتها مسألة الإسم، ليس على مستوى اختيار التسمية فعسب وإنّما على مستوى الخطاب أيضاً، فعدد من الروائيين ذكر استراتيجيته في التسمية بوصفها جسزةاً من خطابه الأعمّ عسن نظرية الرواية وعلاقتها بالتاريخ والمكان، على مسبيل المثال لا الحصر الروائي تجم والي يقول عن طريقته في اختيار التسمية "في النهاية ليست للمسماء علاقة بالشخص الذي يسمّى بها، أنها أكثر بما يثيره فينا إسمّ ما لأحد الأشخاص من تخيلات (١٠)، وجهة النظر هذه طبقها على

⁽⁾ شعرية التأليف، بوريس اوسبنسكي، ت سعيد الغائمي، ناصر حالوي/٣٢ .

⁽۲) تل اللحم، نجم والى، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥ / ٢١.

أمسماء شخصسياته فهسي تعسنتد إلسى طاقسة الإيحساء أولاً ومسن بعسدها تأتي دلالات أخرى كما سيبين لاحقاً.

الروائيــة "عاليــة ممــدوح" تقــول علــى اسـان بطلتهـا صــبيحة "الأسـماء كالمصـائب ولا يمكـن أن تحضـر أمامنـا ونحــن نتجـرد مــن نيولهـا ومقاماتهـا، الإسـم مشـكلة سياسـية"(۱). ربطــت المــاردة بــين الأبديولوجية للخطاب.

الروائسي "محمد الحمرانسي" نكسر أن بطلسه "مطسر" لختسرع إمسما لمحبوبته لأنسه لا يعسرف إمسمها "مسا اضسطّرني أن أمسميها هسو أنسي لا أجيد تخيل الشخصسيات التسي لا أعسرف إمسمها" (٢) ، فالإمسم عند المؤلف له علاقة بكينونة الشخصسية، صسورتها, هيئتها، وهذا يدلّ علسي علاقسة وطيدة بسين الإسسم والسوهم المرجعسي فسي تلقسي الشخصية .

الروائسي وبعد تسامي تقنيسة "الميتاسرد" في الروايسة المعاصرة قد أخذ يراجع شخرة اختيساره للأسماء في المسروي ويطلبع قارئسه علسى بعض خفايسا اختيساره لتقنيات المسردية، مصطلح الميتاسسرد وبحسب التعريف "هسو وعسي ذاتسي مقصسود بالكتابة القصصسية أو الروائيسة يتمشل أحياناً في الاشتغال على إنجساز عمل كتابي أو البحث عن مخطوطسة أو مستكرات مفقسودة، وغالباً مسا يكشف فيها السراوي أو البطل عن انشاغالات فنيسة بشروط الكتابة"(")، ولا شك أن مراجعات المؤلف"المسارد" لشروط اختيساره للتمسمية ومبرراتها تقدم اشارات

⁽⁾ الغلامة، عالية ممدوح، دار الساقى النشر والترزيم، بيروت، ١٥٢/٢٠٠٠.

⁽٢) حجاب العروس، محمد الحسراني، دار المدى الثقافة والنشر ٥٦/٢٥٠٨.

⁽٢) المبنى الميتا - سردي في الرواية، فاضل تامر /٨.

للمتلقبي في تلمس دلالات الأسسماء في الروايسة، وكمسا مسيأتي في التقسيمات أنناه:

أ- الدلالة الإثنية:

ورد في قساموس الأثنولوجيسا والأثنربولوجيسا أنَّ الإثنيسة فئسة انتمساب يتعلىق استمرارها بالحفاظ على حسدود مرسومة لمختلسف الثقافات بين الجماعسات المتجساورة (١)، وتسدل علسى كليَّسة لغويسة وثقافيسة وجغرافيسة محددة..

ينبغي هنا الأخذ بتصنيف الروايات الجنوبية في التعسعينات وحتى من التعسعينات المنفى، هذا التقسيم وحتى ٢٠٠٣ الى روايات الداخل، وروايات المنفى، هذا التقسيم هدو الآخر جغرافي أخذ وجهة ثقافية وأدبية يقدول باشلار الله مصطلحي الخارج والداخل يطرحان انثربولوجيا ميتافيزقية غير متماثلة والمناب العالمية العراقية والتسي فرضت تعدد المنافي وطول زمن الاغتراب في مصطلحي الداخل والخارج يطرحان انثربولوجيا ثقافية قبل أن تكون ميتافيزقية.

رواية الحرب "أقصى الجنوب"، قد منحت الأصماء دلالة إثنية في سياق الدفاع عن حرب النظام ضد إيران في الثمانينات، مغتتح الرواية " الطلقة الأولى التي أطلقت من قاطعنا لم يعرف أحد أنها صدرت من بندقية العربف كريم عبد العباس "(٢)، فما بين الطلقة الأولى التي أطلقها العربف كريم عبد العباس"، تتضم الدلالة

⁽¹⁾ معجم الانتولوجيا والأنتربولوجيا، بيار بونت، ميشال ايزار، تر عصباح الصمد/٢١،٤٢.

⁽٢) جماليات المكان، غاستون باشلار عت:غالب هلسا/٢٣٩ .

⁽٢) أقسى الجنوب، فيصل عبد الحسن/٧، المسادرة عن دار الشؤون الثقافية العامة٩٩٩ ومكتوب على غلافها ألها الروفية الفاترة بجائزة الفاو الكبرى للروفية.

الإثنية للفعل وكذلك للإسم، فالجنوبيون من أمثال "عبد العباس" هم أول من قاتل في حرب الثمانينيات وتدمل أوزارها. بطل الرواية هم هو الأخر لاسمه دلالة إثنية "حسين على"، لأنه جاء في سياق الدفاع عن الحرب وإلا ومن النادر أن نجد أسماء مثل على أو حسين أو عباس تاتي في مدياق ظلم أو إقصاء أو تهميش وإن وجت يتم التلاعب بدلالة الاسم التمويه.

مثال على ذلك اسم الراوي/البطل في كراسة كانون فمن الراجح تأويلياً أنّ الاسم الذي ذكر في الرواية لمرة واحدة فقط، في الصفحة ١٠١ و و دلالة إثنية مستترة:

"أهسلاً علسوان، أيسن اختفيست؟ الليسل في نهايت، والقسد يكاد يفرغ" (١)، لقد طفا اسم "علسوان" على جسد النص محمسلاً بدلالات الكست والألم والجدوع كالإسفنجة عنسهما تطفو على بحسر متلاطم مسن الأمسواج، فتخطف الأنظار وتؤسس الأثسر، هدذا ما يقرأ من دلالة الاسم، "علسوان" والسني أعسده تحريفاً واستبدالاً لاسم "علسي" جساء للتمويسه على الدلالة الإثنية ومنحه دلالة تداولية يستشعرها المتلقى للوهلة الأولى.

تاتي الدلالة الإنتية للإسم في روايات الداخل في سياقين بالإضافة إلى ما نكر الراوي بالإضافة إلى ما نكر الراوي أسماء لفلاحين أو أبناء قرية أو أقرباء له، كالذي ورد في رواية

⁽١) كراسة كانون، محمد خضير، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١/٩١.

"أيـــوب" وصــــل أولاد عمـــي الآخــرون تباعـــا، عبــاس، جاســم، جعفر "(۱).

السياق الثاني هدو إضافة لقب يدلّ على عيب أخلاقي أو جسدي يتبع الإسام، فهناك "حسين الأعرج" أ، وأيضا استخدام صيغة التصغير مثل "تعيم الجويسم" أ. ومع أن تصغير الأسماء صيغة إسمية شائعة في الجنوب إلا أنها جاءت قصدية للإنتقاص من هذه الشخصية.

رداً على تجنّب روايات الداخل الدلالة الإثنية للشخصية الرئيسة جاءت روايات المنفى في التسعينات وروايات ما بعد التغيير بمثابة إعلان إشهاري للدلالة الإثنية للأسماء.

اجتهدت روايسات المنفسى وبقوة في طرح المسألة الإثنيسة مسعياً منها لتقديم الضحد النسوعي "الدلالي" لروايسة السداخل، فأخذت تتنساول معانساة الأغلبيسة الشيعية المضطهدة والمهمّشة والمنقسادة بسالقوة إلى جحسيم الحسروب، بالمقارنسة مسع روايسة "أقصسى الجنسوب" المكتوبية في السداخل، تسأتي روايسة أخرى صسادرة في المنفسى "الحسرب في حسي الطسرب", بطلل الروايسة اسمه "علىي " جندي مكلّف خائف وحسرين ويسائس من الحياة في ظلل أجواء الحسرب "لا أريد أن أموت " قذف فيه تلك الجملسة بصدوت مسموع وعيناه مسمرتان في نقطة ما في المفضاء (أ).

⁽١) أبوب، هشام تونيق الركابي، دار الشؤون الثقالية العامة، ٢٤/٢٠٠٠.

⁽۲) تقیها/۲۲ .

⁽۲) المقطورة، محمد شاكر السبع، دار الشؤون الثقاقية العامة، ١٩٩٥.

^(*) الحرب في هي الطرب، نجم والي، دار صحارى النشر والتوزيع، يودايست،١٩٩٣.

والملاحظ أن التسمية الإنتية في الرواية وعلاقتها بالمسمّى دلالة مفارقة، وليست مطابقة، "على" المجنّد قسراً في حرب الثمانينات لا يحمل من رمزية الإسم الأصل سوى الدال, أما المدلول فمختلف تماماً، في الرواية ذاتها هنالك شخصية "عبد الحسن بدر", للتمسمية وظيفتان، الأولى إنتية، والثانية إيديولوجية تمثّل رؤية الدراوي "المؤلف" لشخصية "الحسن بن على" وعلاقة الشخصية الروائية بالتاريخية فكراً وسلوكاً.

رواية تمل اللحم" من الروايات التني تناولت الشخصية الجنوبية بتحليل نفسي دقيق، ومسخرية لاذعة، ونقد يصل حد الهدم أحيانا فقد بحثت الرواية في الانتهاك المنظّم للجسد الجنوبي "جسد المرأة خاصة" الذي مارسته السلطة طوال فقرة حكمها مما جعل الجنوب والبلد بشكل عام يبدو وكأنه صورة "لمبغى كبير"، تنتهك فيه العقول والضمائر قبل الأجساد والأعراض.

الشخصيتان النسويتان الرئيستان فسي الروايسة احترفت البغساء نتيجسة لإكراهسات السلطة الميامسية أولاً, والمسلطتين الاجتماعيسة والدينسة ثانياً، الأولى، كبيسرة المبغسي تسدعي تفطيم بسي دي" وهسو الإمسم الذي أطلقه عليها زبائنها دلالته إيحائية مساخرة تتتامسب مسع مما تمارسه ممن عمل، إمسمها الأمسل "قاطمة أبسو رغيسف" (١)، إمسم شسريف مسن مسللة العلويين تتحسير ممن قضاء مسوق الشيوخ فسي مدينة النامسرية، فكيف تحسول الإمسم ممن أقصى القدامسة إلى

⁽¹⁾ الرواية/27، يذكر هذا الاسم لمرة ولحدة فقط.

الحضيض؟ وهمل ساهم تغيير الإسم إلى تصول سمات الشخصية؟. هذا ما تطرحه الرواية وتجيب عنه على طول صفحاتها.

الشخصية الثانيسة، طالبسة جامعيشة تتشد التصرر، لقبها يربطها بانحددارها القبلسي والإثنسي "الموسوي" وينادونها أحيانسا "العلويسة"، تتعصرض "معالي الموسوي" لانتهاكسات جسدية متكسررة وابتسزاز مسن قبل رجال المسلطة مما يضطرها أخيراً للعمل في الدعارة وفي مكان واحد في مدينة "القرنسة" في البصرة مع فطيم بسي دي، المفارقية بين لقب الشخصييتين وعملهما يعدد جزءاً مسن إيسديولوجيا السنص فسي تتاوله لعلاقة الجنوبي بالسلطة القامعة.

هذاك شخصية "عباس" في الرواية حبيب "معالي" وزميلها في الجامعة، غير بها مثله مثيل الآخيرين، ولم يعطه إسمه حصائة أخلاقية في أن يكون إنساناً إيجابياً, عباس الذي كانت تستيقظ معه كل صباح يوم الجمعة بجوار صحن العباس على صوت "الله اكبر".... عباس هذا هو بالذات من سلمها إلى مسؤول الكلية.(1)

مما ورد يستلمس دقة التلاعب بدلاسة التسمية وأثسره فسي مسمات الشخصية النفسية والإزاحسات الميامسية والثقافية التسي تعرضت لهما بفعسل الإنتهساك المتواصسل لوجودهسا الأنطلسوجي وجمسدها الثقافي، وبالإمكسان تفسسير السنص برمته فسي ضسوه فستح مغاليق شسفرات التسمية، هذا مما يميز "تل اللحم" عن غيرها من الروايات.

⁽۱) الرولية/ ٩٥.

رواية "يا كوكتي" (1) من شخصياتها الرئيسة "على الحصداني" عرف السراوي بالعاهمة الجمسمانية أيضاً فهو "أعرج"، مناضل شيعي وشيوعي بصري، وهنا دلالة الإسم مع المسمّى دلالة مطابقة بالإستاد إلى صفة الشجاعة والإقدام، ودلالة مفارقة بالإستناد إلى العاهمة، وهو "على" المتمرد على السين والطائفة، يصف الراوي موت على الأعرج مقولاً من قبل السلطة "كان على ميتاً مقاوياً على جنبه وقد تقبته عشر رصاصات من كل تقب أطلت نجمة تقور الدوق في طوفان الدم (1).

بعد التغيير انفتحت الأبسواب على مصراعيها لتساول المسائل الإثنية، ولا تكاد تخلو رواية من الإشارة للمسألة الإثنية إن كانت اسما لشخصية، أو حدثاً سربياً أو رأياً يطرحه الراوي في النص.

روايسة "خلف المسدة"، (") والتسي تحكي قصسة انتقسال عسرب أهسوار العمسارة إلى أطسراف العاصسمة بغسداد هربساً مسن سسلطة الإقطساع واستقرارهم في تلك البقعة مسن الأرض، بطسل الروايسة صدبي، ترافقت ولانته مسع الإنتقال الأول مسن الجنسوب بدايسة الأربعينيسات إلى فتسرة صدباء ومراهقته حيث الإنتقال الثاني مسن خلف المسدّة إلى موقسع المدينة الحالى عندها تنتهى أحداث الرواية.

الصبي اسمه "علي" ولد لأسرة فقيرة بعد معاناة، وشلات بنات!، نضرت أمه إن عاش لها ولد مستظل تجتاز به ميدان تعثيل واقعة كربلاء في العاشر من مدرم من كلّ عام حتى يدين اليوم الذي

⁽⁾ با كوكتي، جنان ناصر حلاوي بوياض الريس الكتب والنشر الدن/قريص ١٩٩١.

⁽٣) الرواية/١٤٦.

⁽٢) خلف المدة، عبد الله معضى عار المدى النشر والتوزيع/٢٠٠٨.

يظهر له فيه شاربان (۱) هكذا صار الحديث عن الشيعة، طقوسهم، عاداتهم، وطابعهم الشعبي بالإضافة إلى الأسماء التي يفضّ اونها موضوعاً طازجاً الرواية بعد التغيير يغنيها ويصيف إليها لمسات مدن الفلكلور، العادات والطقوس الشعبية، الموسيقي المواويل والأهازيج (۲).

وقد أصبحت دلالة الإسم مباحث التلقي واضحة ومباشرة ولا تحتاج لتأويل، لذلك مسأنتقل إلى مقارسة الدلالة الإثنية للأسماء الجنوبية مسن الأديسان والقوميسات والطوائسة المتعددة التسي كسان الجنوب يحتضنها بقوة في وقت من الأوقات قبل عواصف صدراع الإبيولوجيات والإنقلابات العسكرية والأنظمة الشمولية (٢).

في الحقبة التسعينية هنالث اثنتان من روايات الداخل طرحتا موضوعة التسوع الإثني للمجتمع الجنوبي، هما روايتا "المقطورة" و"رياح شرقية... رياح غربية" (أ)، تسدور أحداث "المقطورة" في مدينة العمارة أربعينات القرن العشرين، وهي تأخذ شكل رواية الشطار (أ)، مجموعة من الشباب الجنوبيين المهمّشين لصوص، مقامرون، منبوذون، مشردون يعشرون على مقطورة خرية انفلتت

⁽۱) الرواية/٧.

⁽٢) روايات المنفى التسعينية اهتمت أيضاً بالجانب الطقوسي والفلكلوري والشعبي في الحياة الجنوبية.

التضمير الوارد أعلاه مستند من خطاب الروايات الجنوبية ذاتها وما قعمته من تفسيرات تاريخية وفكرية عن أسباب انتراض الإثنيات في الجنوب.

⁽¹⁾ رياح شرقية رياح غربية، مهدي عيسى الصقر ، سلسلة اصدارات ثقافة ضد العصار ، القاهرة/١٩٩٨.

⁽٩ الرواية الشطارية هي رواية مفامرات، استمدت اسمها من شخصية الرواية الرئيسة "القرصان"، وقد نشأ هذا النسط من الروايات في اسبقيا منتصف القرن السلاس عشر، كود فعل إزاء الروايات المثالية والأخلاق الأرستقراطية، معهم النقد الأميم، ترجمة وتحرير كامل عويد العامري/٢٤٠٤.

من الأسطول الألماني، من مخلّفات الحرب العالمية الثانية فيجعلونها بيناً لهم لعدم وجود مكان يأويهم، قائدهم الذي عثر على المقطورة المحتال تعيم الجويسم" الشيعي، ينضم إليه في المقطورة محترف لعبة مهارشة الديكة تجم"، تستشف الدلالة الإثنية للإسم من خلال وصف المكان الذي تعيش فيه الشخصية في الجزء الأخير من شارع بعداد، ذلك الجزء الذي يختلط فيه الصابئة بالمسلمين، ولد التوأسان نجم ونجمة (۱)، والصابئة معروفون بعلم التجيم لذلك فإن اسم تجم" يتداول عندهم.

مع ذكر اسم كل شخصية يصرح الراوي بالتوزيع الإثني، المغرافي بالتوزيع الإثني، المغرافي للتجمعات المكانية في العمارة بوصفه معادلاً لهوية الشخصية، من سكنة المقطورة أيضاً دفان الموتى "حوني"، هو كردي فيلسي " في زقاق جامع باقرون الكائن بين شارع بغداد والشارع الفاصل بين محلّتي المرّية والمحموبية ولد حوني"().

الشخصية المسيحية في الرواية "يوسف إروي" ليست منضمة إلى المقطورة وإنما هي تعمل في محل لبيع المشروبات الروحية، مهنسة الشخصيية مثلت نوعياً مين الإقصياء ميورس ضيد الأقلية المسيحية، أما اليهود فليم تأت الرواية على نكرهم، وإن حاولت الرواية التطرق لموضوعة التسوع الإثنى في الجنوب وهي مسألة الرواية التطرق لموضوعة التسوع الإثنى في الجنوب وهي

⁽⁾ الرولية/٨٧.

۱۱۱ نضما/۹۶.

يصعب تناولها في ذلك الوقت إلا أنها لم تتجاوز الخطوط الحمراء التي وضعتها السلطة أنذاك ضد أقليات وإيديولوجيات بعينها (١).

رواية "رياح شروقية ... رياح غربية " فضاؤها الصحراء الواعدة بالنفط وشخصياتها مزيج من إثنيات وثقافات عراقية وعالمية، ففيها "استيفان يوحنا، وبنخا "هما كربيان نزحا من شمال العراق إلى جنوبه بحثاً عمن عمال (٢) "و "فضل الله" العامل الهندي، "دانيال وجرجيس"، الموظفان المسيحيان في الشركة، "حمام حلمي " المهنديس البغدادي المسيحيان في الشركة، "حمام حلمي " المهنديس البغيدادي المستقي المترف، و"حمسين طعمة " الشيوعي/الشيعي الفقير والمستقي المترف، و"جمسين طعمية المساخر والمحتال، و"محمد أحمد "الراوي والبطل، وأخيراً "فرحان العبد" الزنجي الكادح، تما عينة كونية تتعايش فيها الملل والأعراق الخمسينات عندما كانت مدينة كونية تتعايش فيها الملل والأعراق

تناولت أربع روايات معاناة الأقلية الزنجية في البصرة في حقب زمنية متنالية، احداها روايسة "رياح شرقية".. رياح غربيسة "، وروايسة المنفى "يا كوكتي" بطلها الصبي الزنجي "سلمان العبد"، الثالثة روايسة "الصليب"، والرابعة روايسة "مكنسة الجنسة"، مسن شخصياتها الرئيسة عائلة زنجيسة (") متكونسة مسن أب وأم وشابين يافعين. يلاحظ أن اللقب الإقصائي "العبد" دائماً ما يلحق بامسم الزنجي مسع أنهم

 ⁽أ) الرواية ومن خلال أحداثها أدانت ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨ الذي أطاحت بالحكم الملكي، والحزب الشووعي وانتصمرت بالمقابل للتوميين والبطين.

⁽٢) الرواية /٨.

⁽٣) مكتسة الجنة، مرتضى كزار، دار أزمنة، عمان/٢٠٠٨.

ليمسوا عبيداً حقاً, لكن بالنظر إلى مسواد بشرتهم، إلا فسي روايسة "الصابيب" حيث الإقطساعيين المتلكهم للعبيد في العهد الملكي.

"مكنسة الجنسة" المستكورة السراوي لها شخصية من النخبة "المستنبة البصرية، اسمه "رمرزي جودت مكنسزي سمعيد مكتسويلي" في الإسم دلالسة المسزج في جنور الشخصية بين الأعراق العربية "جودت" والإنكليزيسة "مكنسزي" والعثمانيسة "مكتسويلي"، واسمه "رمسزي"؟، فسي التمسمية نقد موجه للشخصية وجنورها، فهذه العائلية كانت تسوالي العثمانيين عنسهما كسان لهم أمسطول في الخليج وبعد استيلاء الإنكليزي "مكنزي"، الحفيد اسمه رمزي "رمز" لتلك العائلة المتلونة.

بعض أسماء الشخصيات المسنية جاءت ذات دلاسة بينيسة عامسة وليست إثنية، وقد جاء اسم "محمد" مرات عددة، الأولى للصحفي في أقصى الجنوب والثانية لمفوض في أياكوكتى" والثانثة لمفوض الأمن "أحمد جبار" في رواية "بعد خراب البصرة"، ولا أعلم إن كان من باب مصادفات التسمية أو قصدية المؤلف في أن يكون إسم الرسول الأكرم مسمّى لشخصيات روائية سلبية؟!.

يميز الروائيون بين تسمية الشخصية الشيعية ونظيرتها المنذة بسأن يمنحوا الأولى دلالمة إنتية وعشائرية أو طبقية "، أما الثانية فدلالاتها إما تداولية مثل إمسم "محمد"، ودلالمة الفعل تطابقاً أو مفارقة مثل إمسم "محمد"، ودلالمة المعندو قادئاً

حليماً إلا أن فسي داخله حسماً وقسوة، يرجع هذا الإختلاف في التسمية لأن شخصية السنّى قد تمثل الآخر وليمت الأثا.

أما اليهود العراقيون من أبناء الجنوب فقد لحق بهم حيف كبير تاريخياً وروائياً مع أنهم من الطوائف الدينية المعروفة في العراق قبل هجرتهم الجماعية الى إمرائيل.

الروايسة التسي انتصفت اليهسود بعد التغييسر هسي "ملائكسة الجنسوب" (۱)، تنتساول شخصية الطبيسب "داوود كبساي " مسن مدينسة العمارة، وهسو اليهسودي المتمسك بهويتسه الوطنيسة العراقيسة فقد رفسض المهسرة السي إمسرائيل مفضلاً البقاء فسي العراق بالرغم مسن الضغوط التسي تعرض لها منسذ أحداث الفرهسود مسنة ١٩٤١ إلى قيام دولسة إمرائيل وصولاً إلى حكم البعثيين بعد شباط ١٩٦٣.

انتصبرت الروايسة للأقليسات الأخسرى، فزوجسة الطبيسب السدكتورة "سوال حنا الشيخ" مسيحية، أما بطل الروايسة "سور" زوج ملائكة، والسده "يحيسى مسلا إبسراهيم" وشيقية "مسمر مسلا ابسراهيم "(^{۲)} وهم عائلة صابئية عمارية تشتهر بفن صياغة الذهب.

يشار إلى أن رواية "تل اللحم " نكرت اليهود وإن كان بأسلوب مساخر لا يشبه الانحياز الواضح في ملائكة الجنوب "، فشخصية المحتال الأحدب الذي يدعى "حياوي بنزين " مسا هو إلا "يهودا أضرام مسلومي " اليهودي العراقي الذي هاجر أو قتل أبواه وقد تبنته قبيلة شيعية معروفة "القريشي" غيرت اسمه وهويته ونسبته إليها.

⁽¹⁾ ملائكة الجنوب، نجم والى، المدى الثقافة والنشر /٢٠٠٨.

⁽⁷⁾ يبدو أن اسم ثور" من الأسماء المفصلة لدى المسابقة، فقد ورد قبي روليتي "حجاب العروس"، و"ملاككة الجنوب" أما اسم يحيى " فواضعة دلالته، فيحيى هو النبي الذي يؤمن به المسابقة.

الوضع الإستثنائي اليهود العراقيين تطلّب خطاباً استثنائياً يتالياً ويتال وضعهم وما تعرضوا له، في روايات الداخل التسعينية كان هنالك تجاهل أو استخفاف أحياناً، ففي رواية "سابع أيام الخلق" هنالك اليهودي "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف وهو بخيل وخيث ومتبرع بالآخر.

وفي روايسات منا بعد التغييسر عُدُوا جنزءاً من النسيج الإنسي الانسي المنتوع لجنوب العنوق، من الروايسات التني أشسارت إلى م حجاب العسروس ظهرت فيها شخصية يهودينة إيجابينة وهنو "استطنبولي اليهودي"(١).

ب- دلالة حنف الإسم:

هذال فضاهرة مسردية بسرزت في المسنوات الثلاثين الأخيرة مسن القسرن العشسرين ومابعدها، وهسي تفتيست الهويسة الفرديسة بثقافسة ميكانيكية نفعية (١)، في ذلك تقبول "فرجينيا وولف " "إنّ ما هبو آيسل السي السيوال في روايسة البيوم ليس الروايسة، وإنّسا الشخصسية، فما لا يمكن كتابت بعد الآن هبو امسم العلم (١)، وقد كان انقلاب السروائيين العالميين على التعسمية جزءاً من نقد الأنا البرجوازية التي أعلن عن نويانها وانهيارها في ظلل مجتمع رأمسمالي لا يقيم وزنساً للفرد بمواجهسة النظام المعستحكم، بسل ثبست إلغاء الفرد في الخضسم الميكانيكي، فبسرزت في تلك الحقيمة دعوات كتاب "الروايسة الجديدة"

⁽٩ حجاب العروس، ١٠١/

⁽٢) ينظر الأسطورة والرواية، ميشيل زيرفا، ت: صبحى حديدي/٢٥ .

⁽٢) التخييل القصمي "الشعرية المعاصرة" شلوميت ريمون كتعان، ت: لحسن لحمامة/ ٤٩.

في فرنسيا "آلان روب غربيسه، ميشال بوتسور، ناتسالي مساروت " الإلهاء الإسم الشخصي للبطل.

إن حذف الإسم أو "عدم نكره" أو اختزاله إلى صديغة أو حدف أو الإشارة إليه بالضمير، أضدى تقنية سرية حداثية مهمة تمشل اختلاف الطروحات السريية بشأن الذات نتيجة الاختلاف العصر

في التنبع الزمنسي للروايسات وملاحظة التلاعب المسردي في التنسمية، ينبغي التوقف بداية عند رواية "مسابع أيسام الخلق"، يلحظ أن السراوي لم يذكر اسمه بالتعيين بيل بالإنسارة والتلميح إلى أنه هو المولف "عبد الخالق الركابي" للثلاثية الروائية المسهيرة "السراووق"، "قبل أن يحلق الباشق"، ومن شم رواية تخبل أن يحلق الباشق" التي أتسابع فيها مصائر معظم شخصيات رواية تخبل أن يحلق الباشق" التي أتسابع فيها مصائر معظم شخصيات رواية إلى المسابقة" (١)، يسمع السراوي السابقة أن الرواية ليست بالمسيرة الذاتية للركابي نفسه بأنه المولف، ولا شك أن الرواية ليست بالمسيرة الذاتية للركابي أن مدينة الأمسلاف متخيلة، وكل ما يتعلق بالمخطوطة ومسونيها والمتصف، لقد جاء ملائيات شعرية " المؤلف نفسه في حكايته المتخيلة، في ختام الرواية يومئ إلى اسم عبد الخالق الركابي بأبيات شعرية "

⁽⁾ سابع أيام الخلق، عبد الخالق الركابي، دار الشؤون الثقافية العامة،١٥/١٩٩٤ .

⁽أ) يلمس خط سبري في الرواية من خلال عتبة الإهداء وعلاقتها بالمئن المروي، حيث يهدي الركابي الرواية التي زوجته ذاك—راً أن زمسن كتابتهــــا هــــر زمـــن لقاتهــــا ومــــن شـــم زواجهمـــا، وفــــي الرواية يعش الراوي/البطل قصة حب مع شخصية "وركاه" الموظفة في متحف الاسلاف ويتزوجان في النهاية.

"سمان انتان لم يجمعهما عبثا الحق إلا ليهدي الخلق للدين فعنهما تتجلي الأسرار ثانية وفيهما يجمع الراووق في اثنين".(١)

الإنسارة واضحة إلى "عبد الخسالق" بنكر كلمتي الحق والخلق. جميع ما ذكر قد لا يعد حنفاً للإسم الشخصي بوصف الحنف محواً لهوية الأنا أو التشويش على صفاتها ووعيها، با على العكس نجد تأكيداً في الزواية على ذات الروي/المؤلف، فالرواية نتشفل من أولى صفحاتها إلى نهايتها بإشادة الروي/المؤلف بنفسه وامتداحه لما يقوم به من كتابة خلاقة (").

وبناك تكون الروايسة المتقدمة في التقانسة العسردية بدايسة لظاهرة مسردية إسمية متمثلة بعدم نكر الإسم الشخصي من جهة وتأكيد أسا الراوى من جهة ثانية.

الإشارة للإسم تتكرر في "مل اللحم"، فالبطل الذي يظل من دون تسمية إلى المعفدات الأخيرة في الروايسة، يكثسف عن اسمه في حوار مع شخصية الغانية:

- مسا هسو اسمك؟ مسألتها وأنسا أجلس فسوق العشسب دون أن أتطلع بها حين وقفت

- نجمة.

⁽٢ سابع أيام الخلق/٢٧٤.

^(۲) كثيرة هي الصفحات التي يوكد أيها الراوي إنه يحقق اعجازاً في الكتابة لم يسبقه أحد من الكتاب فوصفها بأنها "ستغدو برج بابل الجديد ١٣٣٠، ومن هذه الصفحات ١٣٢٠، ١٣٢٤ ، ١٣٤٤، ٢٢٤.

- الأسم ذاك هو اسم المؤنث من اسمى (١).

يلمـــح المؤلـف إلــى اسـمه الشخصــي ويعـد ذلـك جــزءاً مــن الخطــاب الميتــا سـردي للروايــة مــن خــلال كسـر الإيهــام الروائــي وإزالــة الحــدود بين المتخيل والواقع.

في روايسة تسيوم حسرق العنقاء"، وهي روايسة قصيرة تتساول مشاهدات السراوي /البطال المعاناة الناس في أثناء فتارة القصيف المسيوي والحسرب عام ١٩٩١، لم ينكر السراوي/البطال اسمه ولا اسم المدينة التي يتحدث عن معاناتها، نكر عماره الذي ناهز الأربعين والم يحظ بفرصة السزواج والإستقرار بسبب حسرب الخليج الأولى ومن بعدها جاءت الثانية تأخذني الحرب إلى أحضانها وتعانقني في سنواتها الأخيرة وتمنحني جرحاً في رأسي أحاول أن أغطيه بشعر كثيف" المعنفة التي يشعر كثيف أن يشكل صورة مكتملة المعلم الذي يمثل الجيمل السذي المتلقى أن يشكل صورة مكتملة المعلم الذي يمثل الجيمل السذي على على معرفة المتلقى بأن يشكل صورة مكتملة المعلم الذي يمثل الجيمل السذي على على معرفة المتلقى بأن المدينة المهامة المدينة التي معرفة المتلقى بان المدينة المهامة على الناصدية "، فهنالك وصدف المدين محددة في المدينة.

شخصية نسائية يُشار السمها بالحرف "ر" فقط، أما عملها فهمي طباخسة المناسبات الدينيسة، والتعسرف علسى دلالسة الحسرف تقتضسي العبودة للوصف، فما هي مواصفات ز في النص ؟، "امرأة نفيخ

⁽٢٠٩/ الرواية /٢٠٩.

⁽٢) يوم حرق العقاء، محسن الخفاجي صدرت علم ٢٠٠٠ عن دار الشؤون الثقافية العامة في بعداد.

البخسار حجساب رأسسها، وأهسدات الحركسات الرشسيقة التسي تغسرف بهسا الحساء خصسلات نسافرة علسى الوجسه الأبسيض المتسوهج بشرارات الموقسد ولهسب الفسوانيس (1)، يتبسين أنَّ المسرأة "ز" بصسرية مسن العامسة، غيسر متعلمسة، تجيسد الطسيخ، ثلاثينيسة أو أربعينيسة، فمساذا مسيكون اسسمها بحسب التسداول؟، "زينسب، زهسرة، زكيسة "، قد يكون أحد هذه الأسسماء وتبقى الإشارة للإسم بالحرف "ز" هي الوجيدة في الروايات .

في الروايـة أيضـا طفلـة صـغيرة تاهـت عـن أبويهـا بسـبب أحـداث الحرب، هي الأخرى بدون اسم، يحاورها الراوي:

- ما اسمك يا بنية؟
- لا اسم، لا أسمى بشيء
- أين تركت اسمك؟ وهل تخفين اسمك عني؟ أأنت ضائعة؟
 - لا، أنا أطير، أنت ضائع^(٢)

هذه الطفاحة غير المعدماة والتدي مديطاق عليها الراوي لفظ" طفاتنا" ويشبهها بد "مريم حمزة " أقحوانة اللوكيميا التدي اصطحبها "غالواي" معه لعلاجها في انكلترا ((٢)، هي أنموذج للشخصيات "الواصلة" التدي تعبر عن وجهة نظر المؤلف ورؤيته للمعتقبل الذي تعلله طفلة يتيمة تائهة وفقيرة.

في روايسة "مسوت الأب"، هنالسك عسم نكسر الاسسم الآخسر المنسافس بسدوافع المقست أو الإلغساء، تسدور الأحسداث فسي العاصسمة، السراوي منقسف وصسحفي مسن أصسول جنوبيسة تجمعه صداقة مسع أحسد تجسار

⁽٢) المروفية/١٠٩٠.

⁽٢) الرواية/٥٥.

⁽۲) كراسة كانون/۱۰۷.

بغداد النين أشروا في فترة الحصار التسعيني، يشتري التاجر "بدون اسم" قلسم الصحفي والروائسي الفقيسر بتكليف كتابة روايسة عسن مسيرة الشري وعلاقته المأزومية مع والده والذي هو أيضاً بدون اسم ويلقب بالأب" مقابل المال، هذه العلاقة التي تبدو في ظاهرها صداقة وفي باطنها تتافس وغيرة وحسد هي التي حدث بالراوي لإلفاء اسم صاحبه(١) والإكتفاء باللقب "صاحب".

تاتي "الفريسة" (٢) وهمي رواية قصيرة "أقرب للقصة الطويلة"، لتشتفل بشكل مركز على ثيمة "حذف الإسم" بمعنى تغييت وانسلاخ الأنساعين وجودها النفسي بأن يكون لها هوية ومركز وظام، تقترح الرواية استبدال شخصية الإنسان بشخصية المكان، فأسماء وأوصاف المكان تذكر بتفاصيلها الدقيقة، وأسماء الشخصيات وأوصافها تغيّب وتمحى "لن يكون بالإمكان تحديد موقعه بيمسر وهو ينحرف عن مجرى المياه القنزة ومسط الزقاق، ويشمم روائح الجاود، وفوح الأحبار والمطبوخات، إذ تتسرب من الفراعات المسائل للأبواب، أو من الفتحات الضيفة للنوافذ وقد ربطت إليها عربات خشه بملامل حديد غليظة (٢).

يستكلم المقتبس عن مدينة "البصدرة" وهي تعلن اندحارها أمام المتداد الهامش الإجتماعي "الحضاري" الناتج عن الفوضي

^(۴) الرواية/٤٧.

أ هنالك إشارات اسمية متحدة في الرواية، الأخ الأصغر اللثري اسمه اسماعيل وبذلك من الممكن الاستئتاج، إن الثري اسمه يعقوب، والاب اسمه إيراهيم، شن اشتقالات الرواية ربطها التاريخي بالمعاصر.

^(*) الموسة لذي حمزة عباس دار الشوون الثقافية العاسة/٢٠٠٤، وهذالك رواية للمؤلف بعنوان "صداقة النمر" تبدو وكافها إعادة كذابة أو استدراك على رواية الغوسة إذ أن الموضوعة والفضاء والشخصوات نقها في الروايتين...

المياسية وأجواء الإختتاق الفكري في تمسعينات القرن الماضي، فما السذي يجعل شوارع مدينة البصرة التي كانت تعرف بجمالها العمراني وتتوعها الإثني والثقافي مع بداية القرن العشرين بأن تصبح مربطاً للعربات ومرتعاً للجيف في نهايته؟! اجترحت الرواية تغييب الأمسماء الشخصيات ووعيها ليحتل التأويل الظاهراتي للمكان دوره في صدياغة علاقة التجانب بين الإنسان ومحيطه الزمكاني(ا).

بحث ت روايسة "حجاب العروس" في الهويسات الإثنيسة الجنوبيسة وتمثيلها المهويسة الوطنيسة العراقيسة، يتناوب على مسردها راويسان، الأول يدعى "مطر" يعيش فترة تعايش الهويسات في مدينسة العمارة بدايسة القسرين، والسراوي "الثماني" شماب جنوبي يعايش حقبة تتاحر الهويسات الإثنيسة العراقيسة بعدد، هسو بدون اسم لأنسه متشكك فسي هويته وانتمائه، فقد يكون خلاصسة الهويات العراقية المتصالحة أو المتصارعة؟!.

تتحدث روايسة "مسروكية" عسن عائلسة مسن مدينسة الصسدر ذات الأصسول الجنوبيسة ومعانساتهم فسي مسبعينات وثمانينسات القسرن الماضسي، أفسراد هدذه العائلسة "السراوي والبطسل، الجسدة، الأب، الأم، العم" جميعهم بدون أمسماء يوحدهم اللقسب الإهمسائي للجنوبيين فسي بخداد بكونهم "مروكية".

روايسة "حقسول الخساتون"، السراوي/البطسل فيهسا يتخلسى عسن هويتسه الإيديولوجيسة "اليسسارية" ليلتحسق بعربسة غجسر جوالسة تمسير مسن جنسوب

⁽١) ينظر جماليات المكان، جاستون باشلار، ت:خالب هلسا، مقدمة المترجم/٧.

العراق إلى شدماله، يغير اسمه إلى ترهران الكاولي " هرباً من بطش السلطة في سبعينات القرن الماضسي تحدث شاحنة غرام التساريخ، هاربون من الضجر والسجن والانتماء ولا أحد منا يحمل جنسية أو وشائق رسمية لأننا كاولية خارج التراتبية، وليس مهماً الأسماء التي نخترعها حسب الحاجة لأننا نحمل إسماً واحداً هو الكاولي" (١).

إنّ روايدة حقيدة ما بعد التغيير قد شخلتها موضوعة "الهويدة" وتعاملت مع تسمية الشخصية بوصفها أهم مرتكزات هذه الهويدة "الإنتيدة والإيديولوجيدة"، ففسى الروايسات التي تحدثت عن الاستنداد تعرضت هويدة الجنسوبي للإقصاء والتهميش مما سبب نمجاً للإسم في الهويدة" الإنتيدة والمناطقية بالكنايدة عند في "شروكية" أو تغييره في "شروكية" أو تغييره في "حقول الخاتون" أما التسي تتاولت أحداث بعد ٢٠٠٣ فقد نخلت الهويدات العراقيدة المختلفة مرحلة الإحتراب، فكانت موجدة كييرة من الروايدات تبحث في جذور الهويدات المتصدرية بالعودة إلى البدايات حيث الجنوب مهد التتوع والتناحر.(١)

لكننَّ الإسم ليس تعبيراً عن الهوية الجمعية دائماً، إنه مصداق لهوية الأمعية دائماً، إنه مصداق لهوية الأنسا النفسية المتفردة، وهذا منا ليم تعسهم روايات منا بعيد التغيير في ملامسته من أن روايات الحقيد الإسم بالرغم من أن روايات الحقيد التسمينية ويداية الألفية كانت تعد بالكثير المختلف والمغناير في التعامل مع التسمية.

⁽١) حقول الخاتون، حمزة الحسن، فضاءات للنشر والتوزيم، الطبعة الاولى/٢٠٠٩.

^{(&}quot;) من الروايات المدروسة "ملاككة الجنوب" و "حجلب الحروس"، "مئة أيام "لاغتراع قرية"، ومنها روايات خارج العينة منها "حارس التبغ * لطي بدره "المشودة الامروكية " لإتعام كه ججبي، "تحت سماء كوينهاجن " لموراء التداوي، "مخرم الموارك" أجار خارفة جابر، "يا مريم " استان انطوان وخورها الكثور.

في أغلب الروايسات وعلى النقيض من تفتيت السوعي الفردي مثّل "عسدم السذكر" أو الاكتفاء باللقب إعسادة لمركزيسة الأنسا المقموعة وتأكيدها بمواجهة الآخر الذي يحاول استلابها وتهميشها.

ج- الدلالة التناصية:

أضحى مصطلح التساص أشهر من أن يعرف، ولا بعد للمقاربات المسرميانية والأمسلوبية مسن أن تعرج عليه، فالنصوص كالسنوات لاتعيش بمفردها ولا بد أن تضمن شيئاً من الحوارية مع غيرها كما وأن لها جنورها وانحداراتها الإيديلوجية (١).

مفهدوم التناص طرحت "جوليا كريستيفا"، ويشير إلى "خاصية تكوينية في كل نص، ومجمدوع العلاقات الصريحة أوالضمنية التي بين نصص أو مجموعة نصدوص معينة ونصدوص أخرى". (٢) إن الإسم بوصفه علامة دالة متواشجة مع سيرورة الخطاب الروائي الدني تتبشق منه لاشك أنه سيعلن عن نفسه بخواص تناصية مستمدة من النص الأصل الذي يضمنه .

هذالك نوعسان مسن تتساص الإسسم مسع مرجعسه، الأول تتساص موضسوعي، حسدتي تطسرح تمسمية الشخصسية فسي ضسوئه، وهنساك تتساص مسيري، وفيسه يحيسل المؤلسف/السراوي تمسمية البطال إلسي إمسمه الشخصي وأحيانا يومئ لإسم شخصية أخرى يريد التناص معها.

⁽١) ونظر الكلمة في الرواية، ميخاتيل باختين، ت- يوسف حلاق/٢٢.

⁽٢) معجم تحليل الخطاب/٢١٧.

يكثف السراوي/البطال في "درب الزعفاران" لقارئه عن تساص روايته مع قصة تراثية حدثت في البصرة إبان القرن الرابع الهجري، عن الحب والشهوة والكبرياء والضغينة والإبتراز، الرواية تسور في فلك ما أفرزته الحكايمة التراثية من تأويسل في ذهن السراوي واستدعاءات الأبطالها، ويشير على قارئه أن يجرب الإنفعال ذاته بأن تسومض في ذاكرته قصصص واقعيسة مستمدة مسن الرواية المتخيلة.

وقد جاءت أمسماء بعض شخصسيات الروايسة ذات دلالات تراثيسة مثل "جلال السدين الأمسين، الشخصسية الوقسورة المحترمسة تتعسرض لابتنزاز وتشبويه لمسمعتها يسؤدي بها اللي الوفاة، أمنا إسم السراوي فهسو "وهاب" وفيه تتاص مسيري منع اسم المؤلف "محسن" فالإمسمان من أمسماء الله الحمسني ويعطينان ذات الدلالسة "العطاء والبذل" والروايسة تتحدث عن أزمنة الجيل المستيني فني العراق، وعن علاقته بالمسلطة الحاكمة, المؤلف أحد أبناء ذلك الجيل ممنا يؤيد تتناص الإمسم منع سيرة الجيل.

روايسة "أيسوب"، فيها تتساص موضوعي مسع قصسة النبسي أيسوب، البطل اسمه أيسوب جبسر"، وهسو مصساب بالجدام يسدخل محجسراً صحياً في أقصى الأهسوار، مسبب الجدام عسوى أصسابته من الفتاة الأرسستقراطية مسايلة الحسسب والنفسوذ، وقسد تعسلل إليهسا فسايروس المرض هي الأخرى من والدها الباشا.

يمثل "أيوب جبر" في تناصبه مع أيوب النبي، أنمونجاً مزبوجاً لمسبر الجنوبي وتحملسه الظلم والإضطهاد والتهميش مسن قيال السلطة أولاً، ويمثل إدانسة لإيسديولوجيا الشخصية لأنهسا حاولست التتصل من واقعها وبحثت عن أمجاد شخصية على حماب مبادئها ثانياً.

رواية أشواق طائر الليل (1)، وهي سيرة روائية للشاعر بدر شداكر السياب، اختبار مؤلفها الإشتغال على دلالة النتباص بين شخصيتي الشاعر والنبي "يوسف"، فقد وجد في الشخصيتين تناصاً ضياً ذا دلالات شيعرية إيحائية مهمة، فالنبي "يوسف" رمز الجمال يقابله "السياب" رمز الدمامة، ولكي تتوافق الأضداد وتلتقي في شخصية واحدة منح البطل اسم "يوسف بين هلال"، وهاهي أم يوسف توصي أبناءها بحراسة أخيهم من الأغراب عندما في العيد وكانوا أطفالاً، فيربون عليها قائلين "اطمئني بوجهه هذا لمن يخطفه إنسان" ملحظة اشتغال السراوي على التساص في حكاية "يوسف" معع إخوته ومقارنتها بكلام أخوة المتاسان "عن شقيقهم.

ومثلما كانت علاقة يوسف النبسي مع النعساء محكومة بولههن بجمال شكله، ظلت علاقة "يوسف بن هلال" مع النساء محكومة بالنبذ والازبراء. الدلالة قد تتطابق ونلك في جماليات الشعر التي صاغها المدياب. الدراوي اسمه "هادي" إشارة لاسم المؤلف "مهدي" وأيضاً هذاك مقتطفات من ميرته الذاتية في الرواية.

 ⁽٩) أشواق طائر الليل، مهدي عيسى الصقر، دار الشؤون الثقافية الحامة، بخداد /١٩٩٥.
 (١) الديابة ١٥.

يشير اسم البطل في رواية "الصليب" وعنوانها الفرعي "حلب بن غريبة" إلى إسم المؤلف، تقرأ الدلاسة التناصية مسع أيسديولوجيا المولف من خطل عتبة الإهداء في الرواية، إذ يقول: "إلى أمسي ولأنّ إمسرارها على عشق ذلك الماضي البغيض جرح في كبريائي، وتلمة في حريثي"(1)، بناء على ذلك من الممكن أن يكون "حلب" هسو "قهد" على السوزن ذاته، وغريبة هسي الأم الموجه إليها الخطاب،أو القارئة الافتراضية الرواية ممثلة الطبقة الكادحة.

مواءمة مع موضعوعة الإنتصاف لليهدود في "ملائكة الجندوب" اسم السراوي هدو "هسارون والدي "، الإسم مقدوم إلى نصفين الأول دلالته تناصية مسع "هسارون" أخسى موسسى النبسي، لسانه الناطق، داعمه ومؤيده، أمنا "والدي" فدلالته مرجعية للمؤلف الذي ضمن الرواية أجزاءً من ميرته الذائية.

د- الدلالة الأسطورية:

إن أساطير شحب ما هي قصصه التأسيسية التسي تتناقلها أجياله (٢)، ويجب أن يتحقق لها شرطان، الأول أن يندثر مصدرها الفردي لكي تصبح قصة عامة، والثاني أن يكون لها تطابق دلالي وشكلي مع مجمل أفكار وتوجهات الشعب المعنى بالأسطورة، أما "بارت" فيعدها "جزءاً من السيميولوجيا بما هي علم شكلي، ومن الإسرولوجيا بما هي علم شكلي، ومن

⁽¹⁾ المسليب حلب بن غربية "، فهد الاسدي، دار الشؤين الثقابية العامة، ٢٠٠٨ بينظر الإهداء [2].

^(۲) ينظر قاموس الانثولوجيا والانتزيولوجيا، ١٨.

التي يمكن إعطاؤها شكلاً⁽¹⁾، وبما أن بين التاريخي والقصصيي وشائج اتصال أبستمولوجي، فلاشك أن الشخصيات تمشل حجراً رئيساً في المبنى التاريخي والقصصي مثل الأحداث.

يشير الباحثون إلى أن الأسطورة في بالاد وادي الرافدين قد المتزجت بالدين، للحد الذي يمكن اعتبارهما وجهين لعملة واحدة الما كان الإنسان العراقي مغموراً بالدين ومحاطاً بالآلهة، للحد الذي دفع بالمستشرق "جورج رو" إلى التمسريح "بان المسومريين وورث تهم كانوا قد عاشوا في الديانة كما يعيش المسمك في الماء (۱)

عند التطرق للتسمية التسي تأخذ دلالة أسطورية في الروايسة، فإن السدال لا بد أن يكون مرتبطاً بالسدين أو بالمعتقدات الدينية المتوارثة عبسر الأجيسال، ولا وجسود لشخصيات أسطورية تعيش في وعسى الجنوبي ومسردياته المتواترة ليست دينية أو مرتبطة بالسدين بشكل مباشر.

هذالك روايتان اشتغالهما الموضوعي جاء أسطورياً، وهمسا تمستوحيان أساطير أهوار الجنوب، الأولى رواية "مولد غراب" لوارد بسدر المسالم^(٣)، والثانية رواية "مستعمرة المياه" لجاسم عاصي ^(٤)، تتاولت "مولد غراب" حادثة غرائيية تتاقلتها المسريات الشفاهية

⁽٨ أسطوريات، رولان بارت، ت تقاسم المقداد/. ٢٢٩

⁽٢) الهوية الملتبسة، ثامر عباس/١٩.

⁽٢) مولد غراب، وارد بدر السالم، دار الشؤون الثقافية المامة، بعداد/٢٠٠١.

⁽٩) مستمرة الدواء، جاسم عامسي، ضمعن مجموعة في انتظار الضفاف البعيدة وفيها أربع روايات لجاسم عامسي، تموز الطباعة والنثر والتوزيخ/ ٢٠١١ وقد أشار المواقف في مطبوعة إلى أن "مستصرة المواء" صدرت المرة الأولى عن دار الشوزن الثقافية المامة/ ٢٠٠٤.

لشعب الأهدوار عن رجل معتوه اقديط يحكى أنه قد حمل بطريقة مساء، فأصداب المذهول الأهدالي وأحسوا أن لعنة مساحلت "بهدور العكر"، فهرعوا نحو شخصيتين تعيشان في وجدان الناس بقداسة وتبجيل، هما "السيد عنبر" الشخصية المهابية عند الناس، فهو "سيد الأهدوار المتخشر في ذاكرة الناس مهما كانت الأحدوال قاسية ومخزية (1)، الشخصية الثانية هي زهرة "مولدة وحكيمة القرية"، يذكر أن المدرأة الكبيرة في المدن إن كانت أم أو جدة أو حكيمة القرية القرية تكون لشخصيتها ملامح أسطورية في الرواية لما يتمتعن به هؤلاء النساء من حكمة ودراية.

تناولت روايسة "مستعمرة الميساه" أمسطورة "حفسيظ" وهسو حيسوان خرافسي عمسلاق ومضسيء يسكن أقاصسي الأهسوار، يهستد الأمنسين ويسروعهم، وعلسى السادة أن يسذهبوا لمواجهت والقضاء عليه "المسادة المكاصيص" يتوارثون جسيلاً بعد جيسل السذهاب إلسى مواجهة خفسيظ ولسو كلفهم ذلك عدم الرجوع والمسوت المعسمى "درب الصد ما رد"()، بتوجيسه مسن الأم المهابة والمبجلة، يسنفض ابنها "مردان" عنسه غيسار المدينة التي يعيش فيها ويقرر اللحاق بأمسطورة "حفيظ" تلبيسة لنداء آبائه وأجداده "المسادة" ويقرر مواجهة السوحش، وإن هدو لم يستجح في المواجهة يكمل الطريق من بعده ابنه "سامح".

⁽¹⁾ مولد غراب/٩.

⁽٢) الرواية/ ٢١ نوقد يكون للأسطورة ولمائسم علاقة بالمثل الشجبي المتناول في المجوب تفعة مردي".

"الأم، ومردان، ومسامح " وإن كانوا شخصيات عادية فإن نسبهم ربطهم بذيوط أمطورة "حفيظ"، فكان الارتباط باسم النسب "المسادة المكاصيص" جعل منهم شخصيات أمطورية.

اشتغلت بعض الروايات على خط الأمسطورة ضمن الخطوط النصية المتحددة التسي طرحتها، فكان لابحد أن يرافق الخطط الأمسطوري شخصياته، من تلك الروايات "مسابع أيام الخلق " تسور أحداثها الرئيسة عن نزاع بين السلطة الروحية/ الدينية ممثلة بالمسيد "سور" والسلطة الزمنية/المدنية "الشيخ مطلق"، وضمن هذا الخط أسبغت على المسيد جميع مظاهر الشخصية الأمسطورية من قدامسة وكرامات وتسأثيرات في الأحداث سلبياً أو إيجابياً، وكذلك مسألة الظهور والإختفاء والتجلى "المسيد نور ما غاب طرفة عين عن عن السيرة ما أن يمستغاث به في الملمات والشدائد حتى يتجلّى على المديرة ما أن يمستغاث به في الملمات والشدائد حتى يتجلّى على شكل نوراني يطامن المخاوف، ويده حانية تخفف الأرجاع" ().

وقد ارتبطت الدلالة الأسطورية للشخصية الجنوبية بأسطورة المكان المقدس الدني تعيش أو تدفق فيه الشخصيات وهو "المزل"، وهذا ما حدث بعد اختفاء المسيد "سور" أخذ العامة يقدمون بيته وصار مزاراً يقصونه عند الملمّات وكأن المديد لم يمت.

"العسيد فضل الله" فلي روايسة "خلف المسدّة" الرجل المهيسب الدي قلد أولسي قوافل المهاجرين من الجنوب إلى أطراف العاصمة هو من اختار إقامة النازحين فلي المكان، وبعد موته تحول بيته إلى مزار، يسمى مزار الميد فضل الله في خلف المدة.

⁽٢) سابع أيام الخلق/٣٧.

رواية "تسل السرووس" الشخصية الرئيسة فيها ناشط سياسي تطارده العساطة إلى أطارف الجنسوب، يبقى مسنوات دواراً في القسرى النائية، ثسم تتعسج العامة عنه وعن بطولاته الحكايات والأساطير وتطلق عليه لقب "المتواري" يشير إلى أسطورة المخلص ضمناً.

إن السدال الأسسطوري يسدور بمجملسه فسي فلسك الإسسم الإبتسدائي "السسيد"، فجميسع أسساطير الجنسوب اختزلست أو كثفست فسي أسسطورة السسلالة المقدسة لآل بيست النبسي محمد، مترادفة مسع المكان المقدس "المسزار"، ومرتبطة بأسسطورة متسواترة فسي جميسع السيانات والثقافات، وهسي أسسطورة العسود والانبعسات للأنبيساء والأوليساء والصسالحين لينشسروا العدل في الأرض ويخلصوا العالم من شروره.

٨- الدلالة التكرارية:

مقاربة السنوال الإسسمية الأمسطورية تفتسرض الكلم عسن السنوال الإسسمية "التكرارية"، وهسو الممسطلح التصسنيفي الشخصسية السذي اجترحه "فيليب هامون"، ويعني بها تلك التي تتسبح داخل الملفوظ شسبكة مسن الإسستدعاءات والتسنكيرات ذات وظيفة تتظيمية لاحمسة ومقوية لذاكرة القارئ().

قد تكون أغلب الشخصيات التكرارية التسي تعيش طويلاً في ذاكرة التلقي هي من نوع الشخصيات الأسطورية، الفرق بينهما هو إن الشخصية الأسطورية هي ذات مجسدة في السنس أمسا الشخصية التكرارية فتأتي على شكل إشسارة أو استنكار لستحكم

⁽۱) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي (۲۱۷.

الأواصسر بين النص والتلقي لما تختزنه دوالها من مدلولات مترسبة في الذاكرة الجمعية للجنوبيين.

تاتي في مقدمة الأسماء التكرارية شخصية الإمام المسين بن علي، فقيد جاء نكرة بطريقتين، روايات نكرت شخصيته بوصفها رميزاً للبطولة والتحدي والشهادة، "ياكوكتي"(۱)، "تال اللحم"(۱) "مستعمرة المياه" "شروكية "(٤) وفيها يقول البراوي "مسة من لا يقدر على لم جماح هذه القدرة المؤسسة لأبدية الأبد.. تهمس للبرأس المرتبل بأي الفخير فتنفرج العينين (٥) المسود بهدوء، وتصمت فضاءات الوجود".

أما الروايسات التسي أشسارت للمنينة كسربلاء" أو لطقسوس عاشسوراء، فهسي "المقطورة" (١)، "مكنمسة الجنسة (١٠)، "خطف المددة" (١)، "خطف المددة" (١)، "خصناء الهور "(١٠).

الشخصية التي أخذت الموقع الثاني في التكرار الشاعر "بدر شاكر السياب" فقد بدت شخصيته ومعاناته رمزاً لمعاناة جميع أبناء الجنوب، والروايات التي ذكرته

 ⁽الرواية/٢٣٢،٢٣٣ ، رواية باكوكتي هي من أكثر الروايات التي وردت فيها إشارات اشخصيات تعيش في الذاكرة وفي
 الرحص الجنوبيين"، أولياء، شعراء، سياسيون، معتوفون".

^(*) الرواية/٢٦٨.

^(۴) الرواية/٣٧. ^(۱) الرواية/١٦.

^(*) شرويمية شوقي كريم حسن، ٢٠٠٩، هكذا وردت الكلمة في الرولية، والأصبح "قتفرج العينان "١٦/.

⁽٢) الرواية / ٤٤/ ٥٠.

⁽۱) الرواية/٦٤.

⁽⁴⁾ الرولية/٧.

^(۱) الرواية/ ٦.

^(··) الرولية/٩.

باستثناء رواية 'أشواق طائر الليل' والتي هي سيرة مقتضبة لحياة السياب أثناء رقوده في المستشفى قبل وفاته، الروايات التي أشارت له هي "يا كوكتي" (1)، "حي الطرب" (۱)، "الغلامة" (۱)، "تل الرؤوس" (1).

"العباس بن علي" أخو الإمام الحسين ورد نكره في "تل اللحم"، "شروكية"، "خلف السدّة".

وقد جاء نكر شخصية "علي الوردي" (a) في روايتي "تل الرؤوس" (b و "حقول الخاتون" (b). الخاتون $^{(V)}$. النبي "عزير" ورد في "ملائكة الجنوب" (b).

الشاعر "مظفر النواب" مع رسوخه في ذاكرة إنسان الجنوب إلا أنه لم ينكر إلا في رواية واحدة وهي رواية "حسناء الهور"^(١)

المطرب "داخل حسن" ذكر في رواية "الغلامة" بالقول" دخل في روعك أنك داخل حسن صاحب الصوت الذي يكسر الروح والضلع من الشقاء والألم العراقيين" (١٠).

وقد ذكر أيضاً السادة العلوبيون، أدباء، رسامون من أمثال الشاعر الجواهري في "حقول الخاتون"، الرسام "فيصل لعيبي" في "مكنسة الجنة"، من العلوبين نكرت "فوادة أم هاشم" في "مكنسة الجنة"(١)، والسيد" العكار" في رواية "الغيش"(٢)".

⁽١) في مفتتح الرواية/١٥ ، وفي الرواية تقاصات أخرى مع شخصية السياب في قصائد/٢٣٢/٢٣٢.

^{(٣} الرواية/٣٧.

 ⁽۳) الرواية/١٩٠.
 (۱) الرواية/١٧٠.

^(*) عالم الاجتماع العراقي المعروف، من كتبه "لمحات اجتماعية من تاريخ العراق" و"مخصية الغرد العراقي".

⁽١) الرواية/ ١٧٠.

⁽۴ الرواية/۱۲.

⁽⁴⁾ الرواية/٤٧. ⁽¹⁾ الرواية/٢٧.

۰۰ الرواية/ ۱۰. (۲۰) الرواية/ ۱۵.

ومن المعتوهين نكر "حالوب" في رواية " ياكوكتي".^(٣)

و- الدلالة السيرية:

عند الرجوع إلى تقسيم "أمبرتو إيكو" للشخصيات إلى مرجعية وفائضة، فإن جميع ما مدق طرحه من دلالات الأمسماء يقع ضمن تصنيف الشخصيات المرجعية، وهي التي نجد لها نظيراً أو معادلاً في الواقع، والحالة هذه تقتضي تمييزاً بين الشخصيات المرجعية بالقعل "تاريخية" من المرجعية بالتصور "متخيلة" ولذلك تبدو الدلالة المرجعية دلالة عامة ينبغي تخصيصها، كأن يقال "الدلالة التاريخية" وذلك ما يستدعي اختبار الرواية في ضوء طروحات "لوكاش" في الرواية التاريخية" الممكن أن يطلق عليها الدلالة "المديرية" لتجنب الإحالة إلى الرواية الرواية التاريخية عنما تذكر التممية.

إنَّ أغلب الروايات وإن ظلّت تدور في قلك التاريخ "السياسي والاجتماعي والثقافي" للعراق بشكل عام والجنوب على وجه الخصوص لكنها لم تتطرق إلى شخصية تاريخية بعينها إلا فيما ندر؟!، وكأن هنالك فرقاً بين التاريخ العام للمكان والتاريخ الشخصي للجنوبيين يستدعي حيطة أو حذراً من تتاوله والغوص فيه، ففي الروايات المدروسة لا توجد الشخصية التاريخية الفاعلة وظيفياً، وإنما تطرح فقط من خلال وعي الراوي يسرد سيرتها ويقيمها من جانبه من دون أن يترك لها المجال للإفصاح عن نفسها والتعيير عن ذاتها كما تريد.

^(۱) مكلسة الجنة، ۹۸، ۱۳۹

⁽٣) الغيش، شاكر المياح، دار الينابيع للتوزيع والنشر، موريا، ١٠/٢٠١.

⁽٣) الرواية/١٧٨.

⁽أ) يتحدث الوكاتس عن مفهوم الرواية التاريخية بوصفها مقارية الذات والموضوع التاريخيين، ولا يتحدث عن سرد تاريخي محض. ينظر الرواية التاريخية، جورج لوكاتش، تتمالح جواد كالظم/١٦.

إنّ أيّاً من روايات الداخل التسعينية لم تتناول شخصية مرجعية جنوبية، هنالك تتاول للآخر (١)، أما محاكمة الذات التاريخية فقد كان بمثابة محرم تاريخي انضم إلى بقية المحرمات آنذاك!. الإستثناء رواية "أشواق طائر الليل" التي تحدثت عن مديرة بدر شاكر السياب، وهي سيرة شعرية رمزية أشير على غلافها بأنها رواية وليست سيرة ذاتية، فالمؤلف لم يشأ أن يقيدها بكونها سيرة ليظل الباب موارباً على قراءة تغييلية أخرى للرواية توازي القراءة السيرية.

أما روايات المنفى فقد تناولت الدلالة السيرية للأسماء بالشكل الآتى:

مسردت رواية "بعد خراب البصرة"، فصولاً من نضالات الحزب الشيوعي العراقي، وخصّت بالذكر بعض القيادات النسوية، الشاعرة "عايدة ياسين"، "سميرة الشيوعية" و"هناء أدور"(٢)

تناولت رواية "الغلامة" وقائع ما تعرضت له الشيوعيات العراقيات في المعتقلات المدامية من تعذيب وقهر واغتصاب بعد انقلاب ٨ شباط الدموي. وقد نكرت أسماء بعضهن "كان هناك عشرات من الآنسات والسيدات المناضلات الباسلات، الشاعرة عفراء، والدكتورة أنيسة، والطبيبة هيفاء". (")

وقد تطرقت لسرد سيرة اثنين من المتقفين الجنوبيين أحدهما نكرته بالإسم مع بعض التغيير، وهو الناقد "عبد الجبار عباس" اسمه في الرواية "عبد الجبار علي"، في السرد ما يثبت أنه الشخصية المرجعية ذاتها "من على هذه الطاولة، أكملت

⁽أ) في زوايات الحقية التسعينية، أشير الى "المستر الفوكس" وثيس ملطة البريطانية ليلم الاعتداب في روايات عدة، كان شخصية رئيسة في رواية "رياح شرقية، رياح غربية" وذكر في رواية "سام أيلم الخلق"، وفي رواية" بعد خواب البصرة"، وفي "المقطورة ذكر "تروى سعيد".

⁽٣) مذكرات سجان "بعد خراب البصورة"، جاسم المطير، دار أمل الجديد القوزيع والتشر، سوريا، ١٨٤/١٩٦٨

⁽۱) الغلامة/ ٧٢.

بعض فصول كتابي النقدي الأول "مرايا في الطريق" بعدما عرف إسمي عبر مجلة "الآداب" اللبنانية. لكن كتابي عن القصة والنقد القصصي لم يبدأ من هنا"^(۱).

لم تذكر الشخصية المرجعية الثانية في الرواية باسمها الحقيقي بل الإعتباري وهو "مسلم التقي"، والسرد المكثف الذي تتاول هذه الشخصية يثبت أنه الأديب والمفكر "عزيز السيد جاسم"، "فكنت أعيد ما حفظته من بعض دراساتك الفكرية في بداية السبعينات، لما قرأت أول دراسة لك في إحدى الدوريات الشهرية العراقية "الشعر ضرورة: فالشاعر الكوني يخون شرف التأمل إن لم يصل شعراً. (")، تضم الروية العبارة بين مزدوجي تتصييص، وفي الختام يرد في الهوامش بحسب الصفحات، فتثير إلى المقتبس بقولها "دراسات نقدية في الأدب الحديث، عزيز السيد جاسم، الهيئة المصرية الكتاب" (").

سربت رواية "مطر الله" ويشكل موجز سيرة "قهد" مؤسس الحزب الشيوعي العراقي، تصفه إحدى الشخصيات بأنه "عاش فهد حياة أكثر بؤساً منك ولكنه خلّد اسمه في التاريخ". (؟)

تعرضت رواية "تل اللحم" لإسمين شعربين بالقدح، وقد دمجت بينهما باسم "عبد الرزاق الشيخ مخفر" (٥)، الشخصيتان هما الشاعر "عبد الرزاق عبد الواحد" و "حسب الشيخ جعفر"، كلاهما من مدينة العمارة، وهما وجهان لشخص واحد في التزلف للسلطة بحسب تأويل الإسم المحرّف.

^{(م} الرواية/٢٣٣.

^(*) الغلامة/٢٠، في الصفحة مقطفات من حياة الأديب الشخصية، وعلاقته بالسلطة البعثية.

الرواية/٢٩٣.

آ مطر الله، هدية حدين، دار فضاءات النشر والتوزيع،٢٠٠٨.

⁽۴) الرواية/ ١٩٢.

خص الراوي الإسم الثاني بسيرة موجزة، وقد نكرت في إحدى الصفحات اسم ديوانه الشعري "زيارة السيدة السومرية" (١).

يضع المؤلف الأسماء المرجعية والتي فيها تغيير أو تحريف بين مزبوجين لإثارة الاهتمام بها ويدلالاتها أما الأسماء المتخيلة فيتركها من دون مزبوجين، من خلال نلك يدرك المتلقي الفرق بين المتخيلة والمرجعية، أما في "ملائكة الجنوب" فقد وضعت جميع الأسماء في الرواية بين مزبوجين، وكأنها تقنية لإبقاء التنافذ متواصلاً بين المرجعي والمتخيل وإنجاز حوار بين الإثنين، وقد يستعصى حينها الإستدلال بالنص عن أي من الشخصيات المذكورة كان إسمها مرجعياً وأيها متغيلاً إلا بالرجوع إلى الوثائق التاريخية التي استقى منها المؤلف روايته .

انتشر فن كتابة السيرة الذاتية للكتاب والروائيين بعد التغيير، ومنها "اعترافات رجل لا يستحي" سيرة الكاتب والروائي "سليم مطر"، قال عنها في المقدمة إنها "سيرة روائية عراقية"، وقد ذكر سليم مطر أنه انزاح عن مفهوم السيرة التقليدية بقوله "بعدم استخدامها السرد الزمني المتسلسل... بل لجأ إلى تقنية إبداعية غير معروفة حتى في الأنب العالمي إذ كشف عن حياته من خلال تتاوله لموضوعات "تيمات" خصص لكل منها فصلاً خاصاً (").

تناولت رواية "جدد موته مرتين "(") شخصية مرجعية إسمها "نجم الفحام" كانت تعمل في وزارة الخارجية العراقية، تميزت هذه الشخصية باستقلالها عن وجهة نظر السارد وتعبيرها عن ذاتها بعيداً عن تتخلاته واشتراطاته، فهي شخصية مجسدة عاشت أدواراً متقلبة من حياتها وتفاعلت مع غيرها من الشخصيات.

⁽١) الرواية/٢١٨.

⁽١) اعترافات رجل لا يستحي، سليم مطر، مركز دراسات الامة العراقية-جنيف-بغداد/٢٠٠٨.

[🕅] جدد مرته مرتين، حميد الربيعي، دار فضاءات النشر والتوزيع/٢٠١٧.

وضعت جميع الأسماء في رواية "ستة أيام لاختراع قرية" بين مزبوجين وهي تقنية سردية جديدة للتلاعب بالدال الإسمي وإدخاله ضمن متوالية من التأويلات المختلفة. وقد كان أحد شخصيات الرواية، الروائي "ناصر قوطي"، وهو بلا شك شخصية مرجعية أدخلت إلى منظومة الحكي "المتخيلة"، وذكرت في النص أسماء لروائيين بصريين آخرين، منهم "قصي الذفاجي وضياء الجبيلي ومرتضى كزار". (١) تناولت رواية "حسناء الهور" (٢) قصة نازجين عراقيين في قرية حدودية جنوبية بين العراق وإيران وما تعرضوا له معاناة إنسانية هناك، وروت فصولاً من مقاومة المعارضة، ساردة فصولاً من ميرتهم الشخصية أبرزهم كان (١)الشهيد "محمد باقر المعارضة، ساردة فصولاً من ميرتهم الشخصية أبرزهم كان (١)الشهيد "محمد باقر

الصدر" هنالك سرد موجز من " وجهة نظر الراوي/ المؤلف عن حادثة اغتياله التي ارتكبها النظام، ونكرت أيضاً الشهيد "محمد باقر الحكيم"، وعالم المذرة "حسين

ز- الدلالة الإيمائية:

الشهرستاني".

تختص سيميائية الإيصاء "بكل التعابير والصديغ اللغوية ذوات المعنى غير المكتمل التي تستمد مرجعيتها من المعرفة بعالم اللغة لا بعالم الأثنياء، كون القصد فيها موجه إلى التعابير من مثل أسماء الأعلام وعناوين الآثار والصور الأدبية". (أ) الدلالة الإيحائية للإسم مستمدة من موسيقى الصوت والمقاطع اللغوية وما تمثله من إيحاء لدى المتلقي عندما يربط ذهنياً بين الصوت وفعل الشخصية. وغالباً ما

⁽١) منة أيام لاختراع قرية،علي عبلس خفيف، دار أزمنة للنشر،١١/٢٠١٠.

⁽٣) حسناء الهور ،عبد اللطيف الحرز ، الدار العربية للطوم ناشرون، ٢٠٠٩.

⁽۴) الرواية،،۱۳۲.

^(*) معالم المومولايات العامة، أسسها ومقاهيمها، عبد القادر فهوم الشبياتي/٦٤.

يراد بها السخرية من الشخصية، فالدلالتان الإيحانية والساخرة قريبتان من بعضهما جداً.

من الروايات السابقة في الإشتغال على الدلالة الإيحائية "سابع أيام الخلق" من الروايات السابقة في الإشتغال على الدلالة الإيحائية "سابع أيام الخلق" من أسماء الشخصيات فيها "بدر فرهود الطارش" و "شبيب طاهر الغياث" و "ذاكر القيم"، في هذه الأسماء محوران دلاليان متلازمان هما الدلالة الإيحائية والدلالة التداولية اللوواية التي تحدثت عن صراع القيم في المجتمع الجنوبي بين البداوة والريف والمدينة قد جعلت من دلالات الأسماء معتركاً إيحائياً لهذا الصراع المتداخل فجاءت ثلاثية أو تثانية ممتزجاً فيها البدوي "فرهود، طارش" بالريفي "شبيب، القيم" بالمدني "بدر، طاهر "وذات جرس صوتي شديد فيه إيحاء إلى اهتمام المجتمعات البدوية والريفية بالإيقاع الصوتي للأسماء.

رجح "نجم والي" الدلالة الإيحائية في تسمية شخصياته، لكن تلك الإيحائية لا يقوم المتلقي بتفسيرها وإنما جاءت متسقة مع إيديولوجيا المؤلف الذي يريد السخرية والتهكم من تلك الشخصيات من خلال التلاعب بدلالتها الإممية.

شخصية أسيد لوتي" وهو مروّض ديكة في البصرة، ومن الذين لهم دور كبير في السمسرة والتجسس لصالح السلطة، عند استجماع الإسم بين الأول أسيد" هي صيغة تصغيرية شفاهية لكلمة أسد" والثاني "لوتي" وهي كلمة شعبية ساخرة تطلق على الشخصية المحتالة والكذابة، تكون المحصلة إيحاءً بالسخرية من الشخصية.

'فطيم بي دي"، "عسلة لاوي" و"جِكليبت" الغانيات أسماؤهن توحي بعملهن.

ولا تبدو الدلالة الإيحائية بعيدة عن الأسماء المحرفة التي منحت للشخصيات المرجعية، "عبد الرزاق الشيخ مخفر" و"محمد جراد الازدي".

في "ملائكة الجنوب" خُص إسمان عربيان قديمان بالألقاب الساخرة وهما "عدنان" وقعطان"، شخصيتان تمثلان سربياً التيار القومي العربي، فقد ورد اسم "قحطان تنقة" و"عننان سوادي"، ابن الأول إسمه "مجاشع آل تنقة"، وابن الثاني "فوزي طاعون".

في رواية "رياح شرقية رياح غربية"، هنالك إشارة لشخصية تدعى "عبد الله"، ويطلق عليها اجتزاء "عبدل"، وفي الإسم إيحاء بالتهميش والدونية.

في "ياكوكتي" شخصية السكير البوال في الطرقات تدعى "سالم نو".

في "حجاب العروس" هنالك شخصية "جنزيل" زعيم الطائفة الصابئية في الأهوار، والاسم فيه إيحاء بالقوة والصلابة والجبروت".

في "ستة أيام لاختراع قرية"، هذالك اشتغال واضح على الدلالة الإيحائية للأسماء، فالصبي البطل يدعى "بريس"، أما الدكتاتور الشرير الذي فتك بالقرية فيدعى التنديل"، وهو على وزن اسم "جنزيل" الوارد الذكر .

ح- دلالة الألقاب والكنى:

يتناول هذا الحقل "الألقاب والكنى" بوصفها المؤشر الدلالي الممير للشخصية سواء أصحبه الإسم استكمالاً لأبعاد الهوية الشخصية أو لم يصحبه.

من الألقاب التي جاءت بدون الإسم "المعيدي" السارق، جاءت لإطلاق صفة العموم على الجماعة الإجتماعية التي تميزها ممارسات معينة "فذلك دأب المعدان يقولون عمن لا يجارى في السطو والقسوة "يخوّف بالكمرة، ويسرق الكحل من العين «(۱).

في "يا كوكتي" جملة من الأسماء تبينت دلالتها من خلال اللقب الذي يمثل فعل الشخصية ومنها "محمود الطبّاق" صبي لواطي، أو يمثل العيب مثل "غصون

⁽١) معلم أيام الخلق/١٦٨.

العرجاء"، واللقب المناقض للمسمى مثل "محمد الأستاذ" وهو أفندي منثاقف، أما " "أحمد دبابة" فهومصلح دراجات.

في "الغلامة" "شاكر المطيرجي"، شاب نصف عاقل نصف مخبول مثلما تصف العامة هواة جمع الطيور.

في "بعد خراب البصرة "شخصية" موشي ديان أحد أعضاء حزب البعث اقتلعت عينه اليسرى فأطلق عليه رفاقه هذا اللقب التهكمي الساخر.

تميزت رواية "نيل النجمة" بتمييز كل شخصية بلقب يدلل على عملها ووظيفتها بداية من اسم الراوي/البطل يبرز لقبه وبدون اسم "الزيدي الصغير"، الراوي يستخدم اللقب ويسخر منه في الوقت ذاته فيقول: "لماذا الكتّاب في جلّهم يتوجون أسماءهم بكنى عشائرهم وهم يتحدثون عن معاني التحضر والمدنية طوال حياتهم"(۱)، ومن ثم يستمر في انتقاد الذات ومقاربة الواقع من خلال ألقاب الشخصيات مثل "جسار البدوي" يمثل نسق البداوة في المجتمع، "هاشم المعيدي"، النسق الريفي"عنان فلسفة" المثقف النخبوي، "ماجد الحربي" الساحر الجوال، "عباس حنيقة" مصور المدينة صاحب القميص الزهري، "حصنة الراقصة" غانية المدينة، "محمد البغدادي" ويذلك الآخر المسيطر، "محسن الزاير" السكير المترنح. حسن الساعاتي "الزنجي" ويذلك تكون الرواية الأبرز التي ترشح فيها السرد عن مخزون متدفق لمعادلة الإسم بالفعل والدور والوظيفة من خلال اللقب.

حضور مكثف الألقاب الشخصيات في رواية "تل الرؤوس" منها المتواري، الرافضي، الدوار، العجوز، المرأة القروية.

مع شيوع الكنى بكثرة في المجتمع الجنوبي وبشكل يوازي الألقاب إلا أن الكنية لم تبرز بوصفها ظاهرة دلالية مهمة في الرواية توازي تداولها مجتمعياً، فحضور

⁽١) فيل النجمة ميرة معمول لهم، خضير فليح الزيدي، ١٨، دار رند للطباعة والنشر والتوزيع ممشق٠١٠٠.

الكنية قليل بالمقارنة مع اللقب، غالبا ما تكون دلالة الكنية تمثل هيئة الشخصية أو فطها، "أبو سمرة" كنية الجندي الزنجي في رواية "أقصى الجنوب".

تشير دلالة اسم "أبو جبار" لهيئة الشخصية الخارجية والتكوين النفسي والفعل "كان ثخيناً بإفراط له وجه منتفخ بدا لي نحو الخمسين تختفي أثار السنين بين طيات الشحم المتراكم" (1). في رواية "الحرب في حي الطرب" يذكر إسم ناثب الضابط بالإسم "حميد جادر"، أما الجنود فينادونه "أبو ماجد" تملقاً له وخشية منه.

في رواية "الصليب" هناك شخصية "عواد أبو المحاكم"، المثقف الشيوعي المحب الأبناء قريته، ينطق بالصدق، ويعرف الحق من الباطل، أما "قاسم أبو المحابس" كان يصلي كثيراً، ويتردد على مجلس عبود من أجل الحصول على الطعام والثياب هدية منه، وهو يلبس في يده اليمنى أربعة محابس" (")، لقد عبرت الكنية بدقة عن ملوك ونوازع الشخصية المرائية.

شخصية أبو وفاء وفيق من حزب السلطة، وهي إشارة نكية من المؤلف فغالباً ما كان أعضاء حزب البعث يكنون بأسماء بناتهم وفي نلك مفارقة مع الأنوثة المتمثلة بالرقة والجمال والوداعة بينما أعضاء الحزب كانوا على العكس من ذلك تماماً، كما هو أبو وفاء (٣).

ي- الدلالة التداولية "الإستعمالية":

تعرّف التداولية "دراسة استعمال اللغة مقابل دراسة النظام اللساني الذي تعنى به تحديداً اللسانيات (⁽⁾، وتهتم بالوظيفة التواصلية العملية للغة، فلذلك تعدّ الدلالة الأم

⁽١) الرواية/٨.

⁽٣ الرولية/٥٦.

⁽٢) مكلسة الجنة/٢٢.

⁽b) القاموس الموسوعي للتداولية/جاف موشار -ان ربيول، ت:مجموعة من الباحثين برئاسة عز الدين المجنوب/٢١.

في تحديد العلامة الإسمية وبعدها تأتي الأخرى تباعاً، فالإسم يجب أن يحقق وظيفة استعمالية على المستويين المكاني والزماني ومن ثم يؤسس مع منظومة الحكي وظائف تفسيرية في ضوء الثيمات السرية.

يطرح هذا سؤال، هل الإسم بوصفه علامة دالّة ضمن الخطاب السردي القصدي من الممكن أن يتوافر على وظيفة الإستعمال ليس إلا "سيكون الجواب بالإيجاب إذا كان الإستعمال بحدّ ذاته عملية نقيقة من خلال إشاراتها الدالّة على الزمان، المكان، البيئة والوسط الإجتماعي^(۱).

تدعى المرأة الربقية الشابة في الروايات "سنيّة" في الحرب في حي الطرب"، " "توعة، عباسة، كرجية، ريحانة" في "الغلامة"، "كلثوم" في "أيوب"، "حليمة، منيحة، صيحة" في "خلف السدة"، "فخرية" في "شروكية".

أما فتاة المدينة الجنوبية فعادةً ما يكون اسمها "عالية، مُسذى" في "درب الزعفران"، "ورقاء" في "سابع أيام الخلق"، "نجلاء" في "ليوب".

الجدة والأم لم تسمّيا في بعض الروايات واكتفي بالوظيفة "الأم، أمي "تبجيلاً واحتزاماً كما في روايتي، "شروكية" و"مستعمرة المياه"، أما إذا ورد الإسم فيكون "بدرية" في "ياكوكتي"، الخالة فخرية" في الغلامة "وبرية" في "اعترافات رجل لا يستحي"، "فدمة بنت زرزور" في حجاب العروس، "ملاية" في "مكنسة الجنة"، "الزايرة ناظمية" في "حمناء الهور".

ضمت الدوال التداولية العدد إلأكبر من أسماء الشخصيات النسوية بحسب الدور الفاعلى للمرأة، فالعديد منها كانت هامشية.

وردت في رواية "خلف السدة" لازمة متداولة في أواخر الأسماء الريفية "سوادي، قدوري، غناوي، عريبي".

⁽۱) ينظر نفسه/۲۱.

اسم الصبي في "حسناء الهور "لوي" بمثل إشارة للأسماء الحداثية التي أخنت الطبقة المتوسطة في الجنوب تطلقها على أبنائها مع موجة الرخاء في نهاية المسبعينات والثمانينات متجاوزة بذلك الأطر الضيقة للتسمية كالإثنية والمناطقية والتي كانت مائدة في التسمية الجنوبية حتى منتصف القرن العشرين، لكنّ انسحاق الطبقة المتوسطة اقتصادياً في التسعينات وما بعدها مهد لتراجع موجة الأسماء المحدثة وعادت تسمية الجنوبيين تعتد بالموروث الديني والإثني.

أسماء رواية "الغبش" استندت على الدلالة للأسماء الريفية، من الرجال "سدخان، ناهي، حسون" ومن أسماء النماء "جليلة، حطرية، هيلة"، عندما يهاجر "سدخان" من قريته إلى بغداد طلباً للرزق وهروباً من سلطة الإقطاع، يتعلم في المدينة وعندها يغير إسمه من "سدخان" إلى "عدنان" ذلك يؤكد أهمية التداول واختلاقه من بيئة لأخرى وأثره في تغيير هوية الشخصية.

ك- دلالة الفعل:

يقسم "تودوروف" دلالات الأسماء، فالإسم الروائي إما أن يعين خصوصية الشخصية كالذي ورد من دلالات، أو أن يكون مقحماً في السببية الفعلية للحكاية، وقد يكون جامعاً للإثنتين فيكون له بعد تصنيفي ضمن مجموعة اجتماعية أولاً، وأن يمتوعب خصوصية الفعل الذي تقوم به الشخصية ثانياً.

أغلب أسماء الشخصيات جاءت متواشجة الدلالة مع أفعالها وتستوعب أغلب منظومة التسمية في الروايات، في هذا التصنيف من الممكن الإشارة للأسماء التي لم تحمل دلالة أخرى سوى دلالتها على الفعلية.

يشير اسم "مطلق" للطلاق مع السلطة الدينية المقدسة عند العامة ممثلة وانطلق نحو أفق التفكير العملي والمسلطة المدنية، "عبد الهادي مزهر" السجان في "بعد خراب البصرة " أزقه كثيراً عدم تطابق اسمه مع طبيعة عمله، فسعى طوال خط الرواية التطابق مع مسماه "هادي ومزهر"، في الرواية اسم تاصر جابر" المدرس والمناصل الشيوعي و "شاكر محمود"، والمناصلة "شيماء" زوجة عبد الهادي، الراوي يتبنى موقفاً إيديولوجياً يسارياً لذلك يمنح الشخصيات المنتمية لهذا الفكر أسماء متطابقة مع سلوكها الإيجابي.

أسماء الشخصيات النسائية "صبيحة، وثام، وصال، هدى" أسماؤهن تشكل مع فعلهن دلالة مفارقة، فالبطلة صبيحة تنتصر من الصرن والكآبة واللاجدوى، والأخريات وجوه صبيحة الأخرى أسماؤهن مناقضة تماماً لما يشعرن به ويتحملنه من ضغوطات بعد خروجهن من المعتقلات..

في "موت الأب" الصحفي إسمه "أمجد" دلالة الإسم مفارقة للفعل، يطلق عليه الناس "أمجد ابن الخبازة" تحقيراً له ولمهنة والنته.

غالباً ما يطلق السود على أبنائهم أسماء دالة على الفرح والفنى والتفاؤل عكس واقعهم تماماً، في "الصليب" هنالك الزنجيان "عيد ومبروك"، أما "مكنسة الجنة" فالبطل الزنجي إسمه "وداد" يشكل مع التكوين النفسي للشخصية مفارقة بليغة، فالإسم ذو دلالة أنثرية أكثر منها نكورية، والمسمى غارق بفحولته فجميع أزماته النفسية والإجتماعية سببها فحولته، يتلازم مع أزماته الجسدية وإحساسه بالتهميش والقهر شعور جارف بكراهية الآخر والرغبة في إيذائه والإنتقام منه.

شخصية "زكية" في الرواية إسمها مفارق لفطها، ففي بداية حياتها كانت تمارس رغبتها بالتدخين في المرحاض فتنضح منها رائحة كريهة، وفي منتصف عمرها جنّت وأخذت تفترش الطرقات وبتام في المزايل.

دلالة إسم الرسامة تورست تمثل الألق والنور فهي العاشقة للفن إلى درجة أنها قد أزالت شعرها لترسم به لوحات فنية من الشعر الطبيعي. في "حجاب العروس" الراوي البطل الأول إسمه "مطر" إنسان طيب ومتسامح ومثقف، أما شقيقه إسمه" رمضان" جاف وقاس.

ثانياً: دلالات تسمية المكان:

مقاربة الشخصية الروائية بوصفها علامة دالة، ومسألة لسانية يحددها نسق الخطاب تقترب دلالياً من العلامة المكانية وذلك بانتظامهما اللغوي داخل منظومة السرد وخضوعهما لقاعدة التوصيف الظاهراتي، ومثلما ترتبط دوال الأسماء بالمنظومة الوظيفية للحكي التعبيرية والإيديولوجية والاجتماعية فإن دوال تسمية المكان لا تكون مجرد حاضنة جغرافية للشخصيات وإنما ترتبط هي الأخرى بسلسلة من الوظائف حيث تقترب من دال الذات في الحضور والتأثير، وللأمكنة في الرواية شخصيتها هي الأخرى والتي تشكل حضوراً مهما في الخطاب الروائي يوازي وأحياناً يفوق أهمية الشخصية، وهي إما تمثل الغلاف أو القشرة التي تحيط بالذات وتمنحها سماتها، أو أن تكون لها شخصية معنوية موازية للأنا لها دلالاتها الوظيفية الخاصة ضمن سيرورة الحكي.

ولأهمية المكان في تشكيل الوعي التاريخي بالأحداث التي وقعت في الجنوب وبوره في إعادة الصياغة لهذه الأحداث في المتخيل السردي نلحظ أن أسماء الأمكنة تتصدر عناوين الروايات المدروسة مرجعية كانت أو افتراضية مثل "أقصى الجنوب، درب الزعفران، المقطورة، رياح شرقية رياح غربية، بعد خراب البصرة، الحرب في حيّ الطرب، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، خلف السدّة، تلّ الرؤوس، مستعمرة المياه، حقول الخاتون، حسناء الهور، مكنسة الجنة، ستة أيام لاختراع قرية"، هذه الروايات تمثل نصف العينة وتزيد، وقد شكلت تسمية المكان علامتها الدالة الأولى مما يركز أهمية الدال المكاني ليس في تحديد علاقة المكان

بالشخصية والحدث فحسب وإنما تتعدى ذلك إلى توجيه دلالات الروايات بشكل عام.

دلالات تعدمية الأمكنة في الروايات هي الأخرى تتنوع مثل تتوع دوال أسماء الشخصيات، ومن الممكن ملاحظة ثلاث دوال رئيسة هي:

أ- الدلالة المرجعية:

هي الأمكنة الواقعية التي تحيط بالشخصمية وتؤثر فيها وتمثل الفضاء الذي يحتضن أحداث الرواية ويجمع شتات عناصرها المختلفة.

من الأمكنة المرجعية التي كان لها دور في الروايات، حي الطرب في الزبير فقد سرد الراوي قصته بموازاة سرده الشخصيات الرواية التي استقبلها الحي في مغامرة الهروب من الجيش، ومن ثم صياغته لنهاية الشخصيات بعد القتال مع رجال السلطة. يحكي الراوي قصة تحول الحي من مكان يبث البهجة والسرور في نفوس زائريه إلى حي كثيب وموحش ومهجور أثناء حرب الثمانينات "يستعيد هذا الحي ذكرياته التي عرفها منذ سنوات، في الوقت الذي لم يسكنه غير الغجر قبل أن تشلّه الحرب وتحوله إلى حي قبل أن تشلّه الحرب وتحوله إلى حي حزين كثيب يقع عند مثلث أو زاوية يحاصرها الخليجيون والإيرانيون والعراقيون". (١) الفاو هي الأخرى كانت مسرحاً المعارك الحربية الضارية التي جرت هناك أثناء حرب الثمانينات "الفاو و و نقل إصبعه بعيداً عن النقطة التي حددها إلى نقطة

^(۱) الحرب في حى الطرب، ١٣٣٠.

أخرى - هذا رأس البيشة، وهذه المملحة وبساتين الفاو حيث حدثت أشرس معارك المشاة في التاريخ الحديث. (1)

رواية 'رياح شرقية، رياح غربية' فضاؤها الصحراء، هنالك تعمل شركات التنقيب عن النفط، تمثل الصحراء بوصفها فضاء الفقر والنبذ والإقصاء نلك الأمل الواعد للجنوبيين بالغنى والرفاه والحياة الكريمة، والسؤال الجنري الذي طرحته الرواية، هو: أين واقع الجنوبيين من كل تلك الوعود القادمة من الصحراء؟.

جسر الناصرية في "يوم حرق العنقاء "، مدينة السماوة في "الغلامة"، مركز شرطة العشار في "الغلامة"، "خلف السرطة العشار في "بعد خراب البصرة" (")، ساحة أم البروم في "الفريسة"، "خلف السدة" في الرواية المسماة باسمه، العمارة أو عماريا في ملائكة الجنوب"، قرية "همت" الحدودية في "حسناء الهور" هذه الأمكنة المرجعية وغيرها الكثير أثرت في أحداث الرواية وفي مصير شخصياتها.

ب- الدلالة الإفتراضية "التلال الآثارية":

في مقاربة أسماء الأمكنة الإفتراضية سوف أحدد الكلام عما يمكن أن يطلق عليه "سلسلة التلال" في الرواية العراقية وذلك لعدد النصوص التي جاءت على ذكر التلال و لأهميتها في تشكيل وعي فني مغاير في دلالة المكان وبنيته المرية.

التل إسم نو دلالة مرجعية، فهو مكان أثري مرتفع ممتد في صحراء نائية، وهو الأصل التاريخي للمدن الجنوبية المندثرة لذلك يعد جزءاً حيوياً من الذاكرة الجمعية

أقصى الجنوب/٢٦.

⁽٢) الرولية لها عنولنان، الأول "مذكرات سجان" والثاني "بعد خراب البصرة".

المستعادة للإنسان. المكان المرجعي حين يخصب بالمخيلة الأسية يكتسب دلالات جديدة في عالم الرواية .

ابتدأت "سلسلة التلال " بالاستناد إلى تاريخ إصدار الروايات المدروسة برواية "سابع أيام الخلق"، تسمية "التل" فيها إشارة للمكان الجنوبي المهد والولادة، حيث يفترض أن هنالك ديرة اسمها "الهشيمة" وهي الأساس الذي قامت عليه مدينة "الأسلاف" (١) المشيدة أسفل سفح مرتفع قليلاً سيطلق عليه لاحقا "تلّ الأربعين"، على الأرجح أن تسمية التل بالأربعين تأتي ضمن اشتغال الرواية على سبميائية الأرقام ودلالاتها مثل الرقم سبعة ، في استثمار للمعارف الدينية والعرفانية في فك رموز الأرقام، في شمال التل سيشيد "مطلق" قلعته ويؤسس بنيان مشيخة قوية له ولأبنائه والى جنوب القلعة يبنى مزار" السيد نور" ويكون محطّ أنظار الزهّاد وطلاب العلم قال وهو يقوم سبابته بإشارة عريضة تنقل بها بين أطلال القلعة القائمة شمالاً فوق "تل الأربعين" وبين المزار القائم جنوباً على حافة النهر ... هيهات لقد تباعد الطرفان عن بعضهما تباعد هنين "(٢). المكان الاقتراضي الذي يشيده الراوي لمدينة الأسلاف الواقعة في منخفض بين تل إلى الشمال "تل الاربعين" ومزار إلى الجنوب يعطى أبعاداً وصفية متخيلة لشخصية المكان الواقع بين قلمة في الشمال ومزار إلى الجنوب حيث تشكلت هوية المكان المهد والبداية تتشكل شخصية الذات بين عدة زوايا تشكيلية منفرجة لعدة متناقضات للتل والقلعة والمنخفض والمزار . في "كراسة كانون" ومن خلال تقديم تناص بين رؤية اللوحة التشكيلية ومدونة الرواية الخطابية، يستعير الراوي من لوحات الرسام الإسباني "غويا" رمزية رأس الإنسان بوصفه رمزاً لهوية الأنا المتفردة، فكان دائماً ما يرسم جمجمة لإنسان وجسد حيوان

(") الرواية/٢١١.

كما في لوحة "الكابريتشوس"، التناص مع لوحات غويا ساهم في تشبيد مكان يدعى "لل الجماجم"، تل الجماجم عبارة عن مستودعات الجماجم البشرية تركتها مخلفات الحروب "كنا واقفين جنباً الى جنب فوق تل من التراب، يرتفع على منحدر ينتهي بالخندق وبقايا السور خارج المدينة الهاجعة". (1) إن شخصية المكان الجنوبي انزلحت عن المدينة وبدأت تتشكل عند أطرافها "مدن الجماجم" مدن الموت والخراب، مدن تعب بها الغربان والخفافيش، وليس فيها من آثار الحياة شيء ينكر "اقترحت طفائتا أن نتم زفافنا على ثل الجماجم")

تكتمل بانوراما المكان وعلاقته بالإنسان بأن يكون فضاءً للموت والخراب وربما للعرس كذلك!.

يتصدر التل شارة العنوان في "تل اللحم"، يقدم الراوي المكان بروية متواشجة ممتدة بين القرية الآثارية الواقعية، "تل اللحم" الواقعة إلى أطراف مدينة "الناصرية"، إنه صممت المذياع الذي أيقظني... يتحدث عن مكان اسمه تل اللحم" وبين المكان الإقتراضي في الرواية حيث تأخذ "مرايا سيد مسلط" الراوي في رحلة هروب من البلاد يحطّان رحالهما قبل الوثوب إلى الخارج في تل اللحم" إلى تلك المراقد، حيث القباب، باتجاه المقبرة، التي يفترض بها أن تكون هناك، والتي استحونت على كل الأراضي المحيطة بها على تلث جنوب البلاد، ونمت بعد الحرب لتصبح بلاداً لوحدها، بلاداً غنية بالنفط". (أ) يوضح المقتبس كيف يتساوق النص بين الوقعي والمتخيل، حيث امتداد مدينة تل اللحم من أقصى الجنوب وحتى "مقبرة الوقعي والمتخيل، حيث المتداد مدينة تل اللحم من أقصى الجنوب وحتى "مقبرة

⁽۱) الرواية/١٠٨/١٠٩.

⁽٢) الرؤلية/١٠٧.

ا^{ام} الرواية/١٣.

^(*) الروفية/١٣٩.

وادي السلام" يمثل كناية كبرى عن الجنوب إنساناً وتاريضاً أنثاء وبعد حقب الحروب والافتتال.

قاربت "لل اللحم" الإزاحة المكانية من المدينة إلى التل ليس للمكان فحسب وإنما للإنسان الجنوبي وجعله خارجاً عن التمدن والحضارة ثقافة وسلوكاً، وفي الوقت ذاته يشكل التل ملاذاً آمناً من المدينة "البغي المشوهة، ونقطة انطلاق نحو وراء الحدود لذلك فإن الإزاحة نحو التل بما فيها من توصيف ظاهراتي لحالة الإنحطاط الحضاري التي وصل إليها الجنوب تمثل أيضاً خلاصاً من بطش السلطة والإحتماء من قبح المدينة في البحث عن اللامتناه(١٠).

مع رواية "تل الرؤوس" تعود دلالة التل لتتصدر واجهة الرواية وبشكل قد لا يختلف في الرؤية والمعالجة عن ما سبق تناوله في سلسلة التلال السابقة عن المكان/التل بوصفه مهداً للعراق القديم، "إن التلال الأثرية هي التي أثرت بطريقة وأخرى، في اكتشاف مدينة على غرار تل الرؤوس، تل حسونة، تل اللحم، تل العويلي، تل زرغل، تل شميت... ويقع "تل أسود" في الرضوانية إحدى بلدات تل الرؤوس وفي هذا المكان يوجد معتقل رهيب (١) الكلام عن مكان افتراضي يسمى "تل الرؤوس"، يمثل الهوية الجديدة/القديمة للمكان المعادي والذي زرع "مقابر جماعية" و "معتقلات" و "رفاة جنود الحرب"، الهوية الجديدة لسلسلة التلال تمثل المكان "السجن والمعتقل والمقبرة".

في "خلف السدة "حيث حطت رحال المهاجرين الجنوبيين في أرض جرداء عند أطراف العاصمة كانت الأرض الجديدة لا تختلف عن سابقتها بوصفها فضاءً خاوياً، فكرة الهروب والبحث عن ملاذ جديد هي التي غذّت نشوء "المدينة" المقامة

⁽۱) ينظر مشكلة المكان الغني، يوري لوتمان، ت يمنى العيد وفيها تقسيمات المكان الغني /١٢.

^(٣) الرواية/٢٦٤.

في مسفح مسدتين ترابيتين تحيطها تسلال جرداء تدعى "اليشان"، بعض الوافدين استوطن التل هنالك يوجد مزار السيد "فصل الله" وقد أقام بعضهم في المنخفض "كان المنخفض خلف سدّة ناظم باشا، الذي تصول إلى مستتقع بسبب مياه الأمطار، يحجز طريق المرور أمام سكان التلة لكنهم صنعوا دروبهم الخاصة بهم التي تقودهم إلى السوق في الأسفل" (١).

وبذلك توفر تسمية المكان الإفتراضي ودلالاتها فرصة استخدام نسق الذاكرة بوصفها وفطيفة نتيح إمكانية بوصفها والمانية تتيح ومكانية تداخل الأمكنة وتوالدها، وذلك ما لا توفره الدلالة الإسمية للشخصيات والتي تكون ثابتة محددة غالباً بأطر ثابتة.

ت- الدلالة اليوتوبية:

يقول "بول ريكور" في تعريفه لليوتوبيا "ربما كانت قدراتنا على تصبور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلع إلى أنفسنا واحدة من البنيات الأساسية القابلة للتطبيق على أدوارنا الإجتماعية". (٢) تتطلق اليوتوبيا من فكرة اللامكان، أي تجاوز فكرة الأرضية إلى أماكن تتسجها المخيلة تعويضاً عن المكان الواقعي الذي يخنق الذات. كأن يتصور بأن هنالك مدينة أشباح، نهر دون ماء. (٤)

فضاء الأهوار، المكان المعتد بفضائه والقاسي بطبيعته والغني بأساطيره وهو جزء من المكان المهد للجنوب، يمثل يوتوبيا المكان الأليف للذات والمعادي لها

⁽٢ الروفية/ ١٢.

⁽٢) معجم لالاقد الظمفي،٧٨٣.

[🗖] معاضرات في الإيدولوجيا واليوتوبيا، بول ريكور ، تغلاح رجيم، ٦٤.

^{(&}lt;sup>1)</sup> ينظر الكتاب نفسه، ٦٦.

كذلك، ويمثل الحلم والخلاص لهم في الوقت ذاته، لذلك فإن الروائيين يتعاملون معه على مستويات عدة متباينة.

حددت رواية "أيوب" ثلاثة دلالات الهور بوصفه ذاكرة ويوتوبيا فتارة هو المنفى، وتارة هو المشفى وتارة هو المنفى، وتارة هو المشفى وتارة هو الميوتوبيا "الجزيرة وجدول عرفات" الحلم بالخلاص ومعانقة المستقبل" المنفى، الجزيرة من حولي تداعبه الربح فيبدو وسط مياه الهور المالحة التي تطوقه من كل جانب أصغر من حقيقته".(١)

"كوت حفيظ"، والذي قيل إن الوحش حفيظ يختبئ فيه ويطلب المواجهة من أبناء الأهوار كل سنة مع اكتمال القمر، "كوت حفيظ" الذي تدور عنه رواية "مستعمرة المياه" مكان يوتوبي متواشع مع أساطير الجنوبيين عن الفراديس الأرضدية والسماوية، أساطير الصبر والمقارعة والتحدي والصمود، التماهي مع فكرة طهارة النسب ونقائه المرتبطة بفكرة الغيبة والحضور.

الرواية الفانتازية "ستة أيام لاختراع قرية"، تتحدث عن مكان يوتوبي يدعى "بيت سنحة" من سمات هذه القرية "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلاتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، في قريتنا ٢١٩٢ أعور و ٣١١٤ أعمى (٢)، بيت سنحة مكان مندثر لا دلالة عليه إلا المتلل "تحدث عن أشياء غريبة، قال أنها مدفونة تحت التراب، ولا بد من استغراجها لترى النور، أو تشم الهواء، كأنما يتحدث عن حيوات، ثم أوصاني بالتلال التي سماها "التلال المقامعة"، وقال لي لا بدّ من زيارة المقبرة، ورؤية القبرعة "منحة". (٢)

⁽۱) الرواية،٨.

⁽٢ الرواية/٢٩.

⁽٣) الرولية/٢٧.

يمثل المكان اليوتوبي في الرواية خلاصة النتوع الجغرافي والإثني الراسخ لمهوية المكان، وذات النتوع يجب أن يكون ويبقى لمهوية الإنسان العراقي.

إن الدوال الإسمية للشخصية والمكان تتواشع في المحكم ويعوض بعضها غياب الآخر، فإذا كانت الإسمية منها منجنبة الواقع والمرجع بحكم ما تمثّله فكرة الشخص المرجعي من هيمنة واستحواد على الشخصية المتخيلة في وعي المؤلف والمتلقي كليهما، فإنّ الدال الإسمي المكان يملاً مساحة المتخيل السردي بقدرته على التداخل والإنصبهار والتشكل على جسد النص. وبالمثل فإن تعدد دلالات الأسماء وأهميتها في إضاءة دواخل الشخصية وتفسير أفعالها بالمقارنة مع محدودية دوال المكان نسبياً يغني ويكثف دلالات التسمية في النص السردي.

المبحث الثاني تلفّظ الشخصية

توطئة: التلفظ في الخطاب السردي

يعرف المتلفظ Enonciation بأنمه "تسخير اللغة بواسطة الفعل الفردي للإستعمال (1)، ويعرفه "ديكرو" أنه الحدث التاريخي الذي يتكون من عبارة تم التاجها، ويمكن أن ندرسها باحثين عن الشروط الإجتماعية والنفسية التي تحدّد هذا الإنتاج". (٢) وهو يفرق بين الملفوظ "Enonce" الذي هو الجملة بوصفها كينونة لمسانية، يمكن أن تستخدم في أوضاع مختلفة لانهاية لها، وبين التلفظ والذي يتميز عن الأول بكونه إنجاز خاص للجملة تقوم به ذات متكلّمة محددة، في وضع محدد تم إنجازه. (٣) كما لا يجب أن يفهم من الشخص المتكلم، الشخص الذي أنتج العبارة فعلاً وإنما هو الشخص الذي يكون معطى بوصفه مصدراً للتلفظ.

وقد استند "باختين" لعملية التلفظ في وضع رؤيته الحوارية للنصوص والخطابات "ينشأ التلفظ بين شخصين منتمين عضوياً للمجتمع، وإذا لم يكن هناك محاور فعلي فسوف نفترض مقدّماً هذا المحاور في شخص لنقل أنه ممثّل طبيعي للفئة الإجتماعية التي ينتسب إليها". (أ)

التَلفَظ فعل لغوي موجّه من شخص ما إلى الآخر، فهو يتطلّب متكلّماً ومتلقياً، وهو ليس عملاً خاصاً بالمتكلّم وحده ولكنه نتيجة لتفاعله مع المستمع.

⁽١) المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، دومينيك مانغونو، ت:محمد يحيان/٥٠.

^(*) القاموس الموسوعي الجنيد لعلوم اللسان/٦٤٦.

⁽۱) تفسه/۱۶۲.

⁽١) المبدأ الحواري، تودور وق، ت فخري ممالح/١٢٢.

إن الذات المتكلّمة تمثلك تلقظاً أو خطاباً موجّهاً إلى المخاطب حول موضوع معين يشترط بدوره سياقاً، فالكلمة في المحور الأققي تنتمي للذات الكاتبة والمخاطب، وفي المحور العمودي للنص والسياق، وتعد نقطة تقاطع النصوص والكتابات الأبيية السابقة وذلك ما يمثل جوهرها الحواري الذي اجترحه "باختين" ومن بعده "جوليا كريستيفا". (1)

الخاصية الأخرى للتلقظ بحسب وجهة النظر الباختينية هي أن التلفظ العادي الممنوح معنى ومغزى يتألف من جزأين، جزء لفظني مدرك أو متحقق، وجزء متضمن، وهذا السبب الذي يجعل من الممكن مقارنة التلفظ بالقياس الإضماري (١٠٠)، ولذلك فإن الجزء الضمني للتلفظ الذي يتعلق بالأفقين الزماني والمكاني، وبدلالة العبارة لا يقل أهمية عن الجزء المنطوق منه. (١٠)

إنَّ تلفظ الشخصية يدرس ضمن عدة مستويات متمايزة: الخطاب المباشر ويكون بطريقتين "الحوار، المونولوج الداخلي"، الخطاب غير المباشر يكون من خلال توسط الراوي في نقل كلام الشخصية، وله عدّة أنواع "الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر، الخطاب غير المباشر الحر، الخطاب المصرد، المونولوج المروي".

أ- الحوار:

الحوار تقل مباشر لخطابات تتمنب إلى شخصيات أو تتمنب إلى النفس في هذا الظرف أو ذاك، علماً أن هذا النقل يجب أن يتطابق مع ما يفترض أنه قد قيل (أ). تقوم جدلية الحوار المباشر أو الخارجي على اختراع أصوات الشخصيات مع

 ⁽أ) ينظر الصوت الاخر في الرواية العراقية، باسم صالح، ٢٥.

⁽٢) المبدأ المحواري، ترّفيتان تودروف، ٦٧.

⁽۲) نضه ۱۲۰ .

⁽⁾ فكر اللغة الروائي، فهليب دوفور، ت: هدى مقص/20.

اختفاء الكاتب "المقنن"، فلا بد من ظهوره في ترتيب الردود وفي التعليق ووصف الإشارات والإيماءات وكذلك الفراغات.

ظلّ الحوار السردي مجال جدل واسع لأنه يمثل حدين متباينين، فمن جهة هو الأسلوب الأمثل لعرض الشخصية وتمكينها من النطق والتعبير عن نفسها نفسياً وإجتماعياً مباشرة ويدون وسائط، ومن جهة أخرى، أن وجود الحوار بشكل طاغ في الرواية يخرجها من فضاء الكتابة إلى فضاء الشفاهية مع ما بين الإثنين من تعارض واضح، ذلك ما دعى بلزاك للقول: "قلنقل بصوتٍ عالٍ إن الحوار هو الشكل الأخير من الأشكال الأدبية الأقل تقديراً والأكثر سهولة، تقليد الحديث يعني نسخه (۱).

وقد فقد "جينت" سيادة "العرض" وهيمنة المشهد في الرواية، فيقول: "على عكس التمثيل المسرحي، لايمكن لأية حكاية أن تعرض أو تقلّد القصة التي ترويها، إن السرد الشفوي أو المكتوب، واقعة لغوية وإن اللغة تدل دون أن تقلّد" (١)، لذلك فإن شعرية الحوار السردي في الرواية تكمن في خضوعه لتقنين وتكثيف شديدين يضيف لخطاب الحكي ويلامس سمات الشخصية ودورها بشكل حائق لا يصيب النص بالترهل أو يخضعه لمرثرة أو هذيان قد يخرج الرواية من جناسيتها الكتابية.

ولا بد أن يعبّر الحوار عن اللغتين الفردانية النفسية، والجماعية الإجتماعية، ويفضل أن يعبّر الحوار عن اللغتين الفردانية النفسية "حركات، تعليقات، وصف الفضاء المحيط" على حساب المنطوق، فالمسكوت عنه أهم دائماً من الذي يقال. (7)

⁽۱) النصدر نفسه/٤٦.

⁽٢) خطاب الحكاية/١٧٩.

⁽٣) ينظر فكر اللغة الروائي/٥٠، ٨٠.

من بين روايات تتميز رواية "رياح شرقية رياح غربية" بشعرية الحوار السردي، فحوارها كان مكثقاً، قصيراً، معبراً عن الشخصيات، دالاً بما حول القول من تمثيل وأداء تعبيري بالإضافة الى اللغة المكثقة،على سبيل المثال الحوار الذي دار بين الراوي وبين الآخر المهندس" حسام حلمي"

حسام طمي: ماذا تقرأ

الراوي : روايات على الأغلب

قال ضاحكاً: لجرجي زيدان؟

ولكن لماذا خطر بباله جرجي زيدان دون كل الناس!؟

-لا.. لكتّاب آخرين.. عرب أجانب (١)

عبر الحوار عن العلاقة الصراعية بين الراوي "الجنوبي" وبين الآخر "ابن الماصمة"، يتميز الجنوبي بولعه بالقراءة وتثقيف الذات، بالمقابل كشفت محاولة انتقاص الآخر من الراوي بقوله " قال ضاحكاً: لجرجي زيدان " عن سخريته من ممارسة القراءة، وذلك ما يشكل فارقاً واضحاً بين الجنوبي وغيره، فحسام حلمي لا يقرأ على الأرجح ولا يعرف من الروائيين موى الإسم المذكور.

في الرواية ذاتها استخدام لتقنية الحذف في الحوار مع تركيز على الأداء التمثيلي لتبليغ الدلالة، ففي حوار الراوي مع "أبو جبار" نقراً هذا الحوار:

"الراوي(٢): ستيفان يريد يذهب مع الموكب.. هو وبنخا

قال غير مصدق: أكيد أنت تمزح

قلت له: إنني لا أمزح، فأخذ يضحك واهتز كرشه مثل قربة كبيرة ارتطمت بشيء

لكن ماعلاقة استيفان وبنخا بهذه القضية!؟

⁽۲) الزولجة/۲۵.

^{(&}lt;sup>†)</sup> الكلمة توضيح وغير موجودة في نص الرواية.

كنت منشغلاً بتغيير ثيابي...

ربما أرادا أن يستمتعا بوجودهما بين الرجال
 هز رأسه في حيرة غير مفتتع بذلك الجواب". (1)

الراوي لم يستدرج إلى ما أراده أبو جبار" من الخوض في أحاديث لها مساس بالمسألة الطائفية، فكان الحوار مشحوناً دلالياً مضمراً لحوار غير معلى مركزاً على اتخاذ الراوي موقف اللامبالاة مع توجيه مشاعر الربية والشك إلى المحاور ورغبته في إثارة مثل هذا الحديث، ودلالة الحنف اللحوار الوارد تفسر على أنها تأكيد عليه أو إعلان له على مستوى الخطاب.

حوار رواية "درب الزعفران" فيه ترهل و جاء مثقلاً بشرح الأفكار والتفسير النفسي للشخصيات، مثال ذلك الحوار الذي دار بين الراوي النخبوي الذي يعيش محاطاً بأسوار عالم الكتب والألوان والأحلام الأيبيولوجية وبين عشيقته "تقاب" الموظفة "الغانية" ممثلة العالم المادي المفتوح على الفضائح والفضائع والابتزاز يدور بينهما حوار مباشر طويل يستغرق "ثمان وعشرين صفحة من صفحات الرواية"!.

استغرق الحوار المباشر في "شروكية" و"الغبش" معظم صفحات الروايتين. تراوح حوار "شروكية" بين مونولوجات غنائية مطولة وحوارات مباشرة مكررة تدور عن متوالية" الفقر، القهر، السجن" التي تعانيها شخصية الشروكي، مع تعطيل شبه نهائي لإيقاع الحدث وانسيابيته، فالشخصية الرئيسة كانت مستغرقة في مونولوجات وحوارات غنائية متواصلة، كلّ ذلك قد جعل من الرواية تبدو وكأنها نصّاً مسرحياً

⁽١) الرواية/٢٩.

ميلودرامياً (1)، فقد تحدث الراوي عن شخصيات مدينة الصدر وحكى المآسي التي تعرض لها جيل حرب الثمانينيات والذي افترس من قبل عدوين هما نبذ العاصمة بوصفها نسفاً ثقافياً واجتماعياً للشروكية وقصع السلطة البعثية لهم مع استمرار الحرب التي غيرت مفاهيم العلاقات الإنسانية بين الأقارب وجعلت أجسادهم نهباً للتمير والفناء، لكن الرواية سقطت في فخ اللغة المسرحية الغنائية.

"الغيش" هي الأخرى كانت متوالية حوارية طويلة تقوم بنقل الواقع نقلاً استنساخياً مما جعل منها نصباً شعبياً شفاهياً^(۱۷)، إذ أن أهم ما يميزها عن الروايات التي استوحت الفضاء الريفي للجنوب هو استخدامها للغة المحكية الريفية "الجلفية"^(۱).

الشيخ حسون: ها ولك نويهي ... يايب وياك سديخان

فضع الحاضرون بالضحك، قود عليه سدخان

آنه ویاه بخدمتك محفوظ" (٤)

لقد شغلت مسألة أرجحية اللغة المحكية أو الفصحى في الحوار الباحثين والروائيين زمناً (⁶⁾، فمنهم من يؤيد اللغة الفصحى، ومنهم من ينادي باستخدام اللغة الدارجة لأنها تمثل لغة الجماعة الإجتماعية بطريقة أكثر موضوعية من غيرها.

⁽٥) العوادراسا "تعفيلية أو مشهد تعقيلي يشهوز بالعاطفة العقيرة والأحداث الفاجعة "، معجم الفقد الادبي/كامل عويد العادري/ ٢٧٠.

⁽٢) أنظن تها الرب السينادي التلفزيوني وابهها مقومات سيناديو من اهتمام بالحوار وتأثيث المشاهد والتركيز على ابقاعية الفضاء الزمكاني للأحداث. وقد سجل الثاقد المغربي "عبد الملك مرتاض" نلت التحفظ على الروايات التي ترتكز على الحوار المباشر في تطور الشخصية "محن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على المشبه، أم نقراً رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم" نظرية السرد/١١٧.

البطانية مصطلح متداول في لفة العلمة توصف به اللفة الخاصة بالمجتمع الريفي ولا يفهمها ابن المدينة وهو مصطلح يدمج الشخصية بلغتها وما تتفويه فالجلف صفة للغود لكنها استخدمت في توصيف اللغة.

⁽¹⁾ الرولية/11.

⁽⁴⁾ ينظر مشكلة المحوار في الرواية العوبية، نجم عبد الله كاظم، Ao/ AI مالكتاب بالمجمل يقحدث عن هذه المسألة.

لكنّ هذا الخلاف قد خفتت حنّته لاحقاً بعدما تعمّق وعي المؤلفين بنظرية السرد الحديثة والتي تجعل العالم الواقع وليس الحديثة والتي تجعل العالم الواقع وليس تقليداً أو نسخاً تصويرياً له، ففي ذلك يقول نجيب محفوظ "ليست الواقعية صورة لما يقع لكن لما يحتمل وقوعه، فالشخص في الحياة ليس هو حرفياً في الرواية". (١)

إنّ العديد من الكتاب في الروايات المدروسة قد امتلكوا حاسة فنية ثاقبة في التعامل مع لغة الشخصية فقد صيغت صياغة تجعلها تعبر عن نفسها ومجتمعها بصدق من مع الاهتمام بشعرية الحوار وبلاغته السردية من ناحية أخرى.

رواية "الصليب" كانت حواراتها مصداقاً لما ذكر، ففيها يخاطب أحد الفلاحين إسمه "عباس" عواد أبو المحاكم: "أي، يا عواد، صرت تتكلم مثل الأفندية من يوم صاحبت المعلمين، أي، حك يا أستاذ، ماذا قال الراديون"^(۲)

واشج الحوار بين وعي الشخصية الريفية التي تتصور أن الثقافة مقترنة بطبقة الأفندية وحكراً على وظيفة المعلم، وبين تقليد مقنن للغة الريفية الدارجة بتكرار كلمة "أي حك" و"الراديون"، وتضمن الحوار وصفاً ضمنياً "لعواد أبو المحاكم" فهو من بيئة فلاحية فقيرة ولم يؤت حظاً من التعليم لكنه تمرّد على واقعه وأخنت تغريه الأفكار الوافدة فصار يقرأ ويستمع ويتحدث كثيراً، وفي ذلك توصيف بليغ لأغلب الشيرعيين المنحدين من أرياف الجنوب.

أولت روايات ما بعد ٢٠٠٣ أهمية للغة المحكية، والمسألة تتعلق بإشاعة الثقافة الشفاهية (٢)، والطابع المحلي للثقافة الجنوبية الغة، عادات وتقاليد والسبب الآخر

⁽۱) المصدر نفسه/٦١.

⁽۱) الرواية/١٠.

^{(&}lt;sup>7)</sup> في معجم تطيل الخطاب تعني الشفاهية بمقابلة الكتابية "المرجات المسموعة وملتوظات تمر حبر قناة المشاهية، وهذه الأخيرة تسمح بتخزين مطومات وبقلها حبر الزمان والمكان" (١٩٧/ ومن مواصفات الشفاهية تكون مستقلة عن السياق.

هو اتجاه الروايات الحداثية للاهتمام بثقافة الهامش وتبيان النقاطعات والتجاذبات بينها وبين ثقافة النخبة. فالشفاهية أحياناً تكون أبلغ من الفصحى في إيصال الدلالة للمتلقى، مثال تلك يدور حوار في "مكنسة الجنة" بين البطلين الراوي "رمزي" و واداد" عن رسم جداريات الرئيس:

"ناولته خرقة بيضاء ليدمغ جبين الرئيس الذي سال عليه اللون البني الفاتح، وقلت له بأن هذه لعنتي، سال اللون على عيني الرئيس، ولما رفع اللوحة وقلبها، تدافعت قطرات أخرى من الصدغين والأننين..."

- -- زيّنت راس الريّس..
- عبد.. أنته شايف عبد يرمىم"^{و(١)}

رغبة "وداد" في انتهاك المحظور السياسي، عندما قال "زيّنت راس الريس" ونزوع الراوي نحو تأكيد مخاوفه من فعل الإنتهاك هذا بانتقاصه من وداد "أنته شايف عبد يرسم". السخرية اللفظية من شخصية الريّس قد جمعت بينهما في فعل المحظور السياسي، وكانت دائرة الإنتهاك هي الثيمة الرئيسة للرواية.

في" خلف المدة" حوار بين "صادق النجار" وشقيقه "قدوري" يدور عن شخصية الرئيس "عبد الكريم قاسم":

الخذ قدوري جرعة من القنينة متلذذاً. أغلقها بصعوبة... وقال بصوت عال: يتآمرون عليه، هااا منو يتآمر ؟، هو اللي يتآمر على الأمة العربية، ليش ما يتوجّد ويّه مصر، ليش طرد رفاقه اللي شاركوه بالثورة، ها يابه، وانت صاير لي سياسي، وين بأنصار المسلام لو بالمقاومة الشعبية، لك يا مقاومة شعبية يا بطيخ".

⁽¹⁾ الرولية/٥٤.

نهض "قدوري" فجأة واقترب من الخزانة... حاول أن يتوازن في وقفته أمام , الصورة، ثم استجمع لعايه ويصبق عليها بقوة، استل خنجراً وراح يمزقها، استبدّ الغضب بصادق، حاول أن يثنيه وقال له بصوت خافت:

- ليش هيجي ليش، أبو الفقراء هذا

ردّ قدوري بوجه أصفر ممتقع وعينين جاحظتين

- أنجب لك، أنجب أطرش، طرطور "(١)

في الحوارية توصيف دقيق لفنتين من المهمشين الجنوبيين الذين استوطنوا العاصمة، فئة يمثلها قدوري لا تملك قيماً أو أخلاقاً مما جعلها تتبنى أفكار من ينتهج سبيل البطش والقوة، من خلال الإنضمام لمجموعات الحرس القومي، الفئة الثانية التي يمثلها "صادق النجار" وهم البسطاء، الناس الطبيون، المتسامحون، الذين يحبون الأخر/الرئيس لأنهم شعروا أنه قريب من آمالهم وتطلعاتهم، ولم ينظروا يوماً إلى اختلاقه عنهم مذهبياً.

لغة الهامش الإجتماعي الآنفة لم تستخدم في الرواية بوصفها مؤشراً عاماً على لغة الشخصيات وإنما وردت في هذا الموضع استثناء بغية التوصيف الدقيق المخصية "دوري" والتي كانت همجية وثملة في المشهد .

غالباً ما تكون "لفة الجدّات" مطمّعة بالحكم والنوادر والأمثال والأشعار الشعبية، ولكونهن لم يتعلّمن في المدارس ولخبرتهن في الحياة فذاكرتهن قابلة لاستيعاب وتمثّل الثقافة الشفاهية، وقد ربّدن أشعاراً شعبية في روايات "ياكوكتي، الفلامة، خلف المددّة، حسناء المهور"، في روايتي "الفلامة" و"حسناء المهور" ربّدت الخالة "فخرية" والزايرة "ناظمية" الأبيات الشعبية ذاتها:

" سباعنه بالجول نامت

⁽⁾ خلف السنة ٢٠١٠ (١٠٠٠.

ودنيانه للنذل دامت

وحريم المعزة وين هامت"

هذه الأبيات في" الغلامة" وقد أضيف إليها في "حسناء الهور"

"صعنت على العالي وتعلَّت

وبطاسة الحنة تحنت

حديثة وبعدها ما تهنّت". (١)

فتاة الأهوار تعبر عن حبها بالقول: "بالعباس أحبك.. العباس عليك أنته هم تحبني "(١)، أما الصبي الأسود "سلمان" والذي يهوى السباحة في نهر الخندق المالحة، يصف علاقته بعوالم الماء الغريبة:

أننا لا ألحنف أبنا الزمير، ولا عبد الماء، ولا الضفادع، إلا الرفش فهو كالحنفيش الله يمنتر، حمداً لله أن الحنفيش لا يرتاد نهر الخندق". (٢)

مع روايات المنفى برزت ظاهرة مهمة في الحوار، وهي اللغة الإنتهاكية" مثل انكر العورات، الحديث بالبذاءات، المساس بالمقدم الديني" وذلك يعود لسببين، الأول محاولة تعرية الواقع وتوصيف شخصياته كما هي من خلال تقشير سطح اللغة المتين والوصول إلى الجذر أو القاع الذي يوصل بالمسكوت عنه والمخبوء تحت الواجهات المزخرفة خاصة إذا كانت تلك اللغة تمثل شخصيات هي الأخرى من القاع، وتشير للمحظور الجنسي" تخفي اللغة الجنسية المقموع المياسي، الاضطهاد الفكري، كما تلقع به وتحاول أن تقوله وتصير لغة مياسية"(2).

⁽١) الفلامة/٧٧، وحمداء الهور (٥٥.

⁽٢) حسفاء الهور /٢٧.

⁽۳) يا كوكتي/٣٩.

^{(&}lt;sup>1)</sup> في معرفة النصيمني العيد/١٩٢.

السبب الثاني موصول بالأول، وهو أن هذا النوع من اللغة كان يمثل موضة شائعة عند الروائيين ليس العراقيين فقط وإنما العرب أيضاً في الربع الأخير من القرن العشرين بوصفه شكلاً من أشكال فضح المسكوت عنه سياسياً واجتماعياً. مع بداية القرن الحالى بدأت هذه اللغة تتحسر شيئاً فشيئاً فقد بلغت مداها في

مع بداية العران المحداي بدات المدة اللغة للخصر سيال الهد بلغت مداها في الاستخدام وصار ضرورياً للرواية أن تبحث عن بدائل تعبيرية جديدة.

من أمثلة اللغة الإنتهاكية في رواية تحدثت عن مجتمع الحرب واللغة التي يتداولها الجنود، استغل الجندي "جلال" فرصة ضلالهم لطريق الوحدة العسكرية ليخاطب النائب صابط بلغة مختلفة عما كانت في المعسكر:

"جلال: اسمع ليس هناك الآن جندي مكلّف أو متطوّع، أنا أقود سيارتي، أنا من يقرّر، "خراي" عليك وعلى رتبتك". ⁽¹⁾

الكلمة وبكل ما تحمله من بذاءة كشفت عن درجة الكبت السياسي الذي يعاني منه الجنود في الحرب والذي يجد مجالاً التنفيس والظهور إذا أتيح له الظرف المناسب وامتعداد اجتماعي ونفسي من قبل الشخصية للكلام بتلك الطريقة.

في موضوعة "اللغة الإنتهاكية" يمكن المقارنة بين رواية الحرب التي كتبت في الداخل "أقصى الجنوب" وبين الرواية السابقة، نجد أن لغة الجنود بوصفها لغة "جماعة مهنية" وفي ظل أجواء الكبت والخوف من العدو دائماً ما تتضمن بذاءات أو نكات جنسية أو حديث عن المرأة وجمدها، فتلك اللغة توفر طاقة تفريغ انفعالي للتوتر، يتكرر ذات المدلول في الروايتين مع اختلاف في الدال، فالوصف بدا محتضماً في أقصى الجنوب "يقول العريف "كريم عبد العباس" للجنود: "في الأسبوع الأولى يفكر الجندي بأطفائه وزوجته، وفي الأمبوع الثاني يفكر بأطفائه وزوجته، وفي الأمبوع الثاني من أطفائه ويفكر بزوجته، وفي

^{(&}lt;sup>()</sup> العرب في حي الطرب *أ* آ أ .

"ضحكنا" متخيلين العريف ينوء بشاريه الكثّ محاولاً تقبيل زوجته" (١).

أما جنود "الحرب في حي الطرب" فهم بأجمعهم ما عدا "علي"!، تدور على السنتهم النكت والعيارات الجنسية الفاضحة والألفاظ النابية في حوارات متواصلة.

في الرواية ذاتها هنالك وصف مباشر لمشهد مواقعة جنسية بين أم وأب الراوي "عبد الحسن بدر" وقد كان يتلصّص عليهما وهو طفل، الحوارية الجنسية التي تضمّنها المشهد لم تضف شيئاً لمعرفة شخصية المتحاورين تبدو مذكورة لغرض الإستعراض(٢) وقد كان من الممكن الاكتفاء بالحدث دون توصيفه.

اللغة الإنتهاكية أسلوب اعتمدته روايتا "ياكوكتي"، و"تل اللحم"، ومما يميّز الرواية الأخيرة كثرة الحوارات على لسان البطلتين" فطيم بي دي" و"معالي الموسوي" وكان في الحوارات اشتغال على لغة المرأة وتمايزها عن لغة الرجل أولاً، ومن ثم اشتغال على لغة الطبقة الإجتماعية والمستوى الثقافي التي تنتمي إليهما كلتا المرأتين: فالراوي الرجل اجتهد في تقمّص لغة المرأتين ونقلها نقلاً واضحاً للمتلقى:

كالت لها معالى: والحب؟

فعلقت فطيم بي دي وهي تنفث حسرة

- الحب مستحيل بهذي البلاد ابنيتي، قطنة وشيلها من أننك، الرجال عندنا ما يعرفون يحبون، الحب يحتاج مهارة وفن، والرجال عندنا أسطوات بكراهيتهم، كلهم فنانين بالإحتيال على البنات...

فقالت معالى: لكني ما أريد أسيد لوتى؟

⁽٢) الرولية/٢٢.

⁽⁷⁾ قد تبدر كلمة الاستعراض غير دقيقة تقدياً؟ قد تشهر إلى العقد والاعراهات الجسنية والجنسية التي يقع المولف/الراوي تحت وطائعا هذا ما نقاباله لاحقاً.

- مع أسيد نوتي نستمر ونعيش أني وأنت، ونخلّي قيمة للقحبات ولنسوان البلاد، هذه شغلة تدر الذهب وتجيب السلطة، أكبر واحد بهذى البلاد عقلة هنا... (١)

الحوار المباشر كان توصيفاً دقيقاً لشخصية أفطيم بي دي" بألفاظها ووعيها الثقافي والسياسي، إيماءاتها، حركاتها وطريقتها في التفكير وإيقاع الآخر، بالمقابل تبدو "معالي" متعلمة تتمّم شخصيتها بالرومانسية، مع ملاحظة أن الحوار جاء باللهجة المحكية القربية من الفصيحة حتى تكون قريبة لفهم المتلقي العربي.

في روايات ما بعد التغيير تراجع استخدام هذه اللغة في الحوار "عموماً"، وقد بقيت الموضوعة الرواية وخصوصية خطابها، ففي العينة لم تعد تلك اللغة التي جاءت في روايات المنفى للظهور بقوة إلا في روايتي "حسناء الهور" وهي لغة لم يتبناها الراوي وإنما جاءت فقط على لمسان شخصيات من طبقات اجتماعية دنيا.

أما في "مكنسة الجنة"، فقد حضر "نسق البذاءة" تارة بالوصف المباشر من قبل الراوي وتارة من خلال حوار الشخصيات لكن بأسلوب التلميح بديلاً عن التصريح وبالإيماءة بديلاً عن اللفظ المباشر مما أضفى جماليات على حوار الشخصيات:

"فهم وداد كل تلك الحيلة من سلوان، بل اقترح عليه حيلاً أخرى للخروج من هذا الفصل الممل، وهو الذي سحبه إلى أحد زوايا حائط المراحيض الذي تنز منه النشادر، وأقنعه بـ "إنهم ينظرون إلينا الآن!.

⁻ متو ؟

⁻ القرّاء "(٢).

⁽٢) الرواية/٧٣.

⁽١) الرواية/٥٥.

في "حقول الخاتون" الراوي الهارب من السلطة في عربة للفجر الذي أطلق على نفسه اسم "رهران الكاولي"، عندما يسرد روايته يتكلم بلغة نخبوية عالية لكن في حوارته مع الشخصيات الأخرى تهبط لغته إلى البذاءة والإسفاف وكأن السرد والحوار المباشر لشخصيتين مختلفتين وليس لواحدة، وهذا مما يؤاخذ على لغة الرواية.

رواية "ملائكة الجنوب" على النقيض من روايتي "الحرب في حي الطرب" و تل اللحم" لم تتضمن أي عبارات مكشوفة أو لغة جنسية صارخة "وصفاً أو حواراً".

هنالك حوارية جرت بين "نور الملاك" و"فوزي طاعون" عبرت لغة الأخير عن شخصية الرفيق الحزبي تعبيراً نقيقاً:

أنت تتفق معي يا سيد نور، أن هذا ما يريده الحزب والقائد من شعبه، يريد منهم أن يكونوا يدا واحدة متكاتفين في السراء والضراء، لا فرق بين طائفة أو دين". (١).

من مميزات الحوار السردي الناجح أن يتضمن الإشارة إلى لغات الجماعات الإثنية وهذا ما لم يلاحظ في الروايات فلا فرق في اللغة بين المسلم والصابئي والمسيحي واليهودي، قد يكون السبب أن تلفظ الجماعة الإثنية في الجنوب ليس بالوضوح أو الفرق مثلها مثل الجماعة الجغرافية "بادية، أهوار، ريف، مدينة".

يبدو واضحاً في حوارات الأقليات الإثنية الجنوبية "صابئية، يهودية، مسيحية " تحضرها وقربها من لغة أبناء العاصمة باستثناء الأقلية الزنجية والتي هي الأدنى في هرمية السلم الإجتماعي.

شخصية قرهاد الكردي" تخاطب المنكر بضمير المؤنث، وتلفظ حرف الدال "راي" دلالة على ضعف إجانتها للعربية: "ساعيها تره هزى ابن الساحر". (٢)

⁽٢) ملاتكة الجنوب،٨٨٥.

⁽۲) هجاب العروس/۵۱.

ب- المونولوج الداخلي:

هو اشتباك الشخصية مع محاور سواء أكان وهمياً أو لا يَجيب لاي سبب كان. (1) وقد ترجمه بعضهم الى العربية المناجاة عوهي القصص التي تتحو منحى وجدانيا وسايكولوجيا ويركز فيها على وعي شخصية واحدة تكون أكثر استخداما للمونولوج الداخلي في الرواية عومن أمثلة تلك القصص روايات تيار الوعي (٢).

في الروايات ذات المتن الميتا سردي كان "المونولوج الداخلي" الأداة الأهم التي اتخذتها شخصية الراوي/البطل التعبير عن أفكارها ومشاعرها ونظرتها للخمر وللأحداث والواقع والتاريخ، حيث الشخصية الرئيسة تمثل القطب الذي تدور حوله عوالم الرواية، والشخصيات الأخرى يكون دورها ثانوياً مقابل البطل.

الراوي في "كراسة كانون" يستغرق في استدعاءات متواصلة للرسام الإسباني"غويا" ليستعير من أدائه التشكيلي أداء نصياً لمقاربة الواقع المأساوي "هماذا أفعل كي أحصل على قناعك؟ وما الذي أكسبه أو أتخلّى عنه كي أستبدل بوجهك الذي رممته قبل مائتي عام وجهي الذي يطالعني الآن"(٢).

في "الغلامة" كان المونولوج مرآة لما تريد الراوية طرحه عن الغلمة أو ظاهرة الجنسية المزبوجة التي تعانيها مع معالجة تداخل هذه الظاهرة بالأفكار السياسية: "ترى كيف سنفرق بين القتلة وغيرهم؟ أعني كيف يبدو المجرم؟ فتاة يبدو كفتاة أعني يبدون كفتيات معاقات قبل أن يتحولوا إلى مجرمين، يبدون ناعمين رقيقين، مملوئين بالأسرار والشفافية، وجوههم تجمع بين الرجولة والأنوثة". (1)

⁽۱) ينظر الذمن الزوائي تقوات ومناهج، مصدر سابق/٥٢، ويثير الكاتب سؤالاً عن تقدن هذا الأساوب ضمن الفطاب المباشر أو الشكل السودي:

⁽٢) ونظر: نظرية السرد، عبد الملك مرتاض/ ٢٠٠، بِقُول المؤلف "وربما قبل النجواء " تضي في اللغة العربية حديث اللغني ونجواها/ ٢٠٠٠.

⁽٣) الرولية/٥٥.

⁽١) الرواية/٢٠.

مردان في "مستعمرة المياه" يعتزم ترك المدينة واللحاق بوصية الآباء، يهيّن نفسه لخوض الأخطار بمونولوجات مطولة تعبر عن خلجاته "أننا ممن كان الهور لهم الرئة التبي يتنفسون بواسطتها، لا نصغي إلا لنداء قديم يأخذ مشاعرنا وأحاسيسنا، إذ سرعان ما يأخننا الماء بزوارقنا ومشاحيفنا التي تضيع وسط صخب مياهه إلى تلك الدالة الموصولة بالذاكرة عبر ممرات غامضة". (١)

ت- الخطاب غير المباشر:

عندما يتوسط الراوي في تقديم كلام الشخصية ويدمج خطابه مع خطابها ينشأ الخطاب غير المياشر ، يطلق "جينيت" على هذا الوصف "الحكاية الخالصة" حكاية يتوسط فيها السارد وتنوب فيها ربود الشخصيات وتتكثف في شكل خطاب غير مباشر في مقابل التمثيل المحاكاتي المقتبس من المسرح". (٢) وللكلام غير المباشر ثلاثة أنواع:

• الخطاب المنقول:

وهو "خطاب منقول بصيغة الغائب يأتي بعد فعل القول أو في معناه ولا يكون مسبوقاً بعلامات تتصيص (٢)، يعد أقرب الأساليب للوصف المباشر حيث فعل القول يفرق بين كلام الراوي والشخصية، يطلق عليه أحياناً "الخطاب المحوّل" ويكون حضور السارد فيه أكثر تجلياً في تركيب الجملة". (٤)

⁽١ الرواية/١٧.

⁽٣) خطاب الحكاية/١٩٧.

^{(&}quot;) معجم مصطلحات نقد الرواية / ٨٩.

⁽١) خطاب الحكاية/١٨٦.

إن العديد من الرواة وإن تحدثوا عن شخصياتهم بصيغة الغياب إلا أنهم يفضلون نقل كلام الشخصية نقلاً حرقياً من خلال وضعه بين علامتي تنصيص، وهي مسألة تتعلق برغبة الراوي في أن يكون أميناً في نقل كلام الشخصية.

يروي "علي" حانثة تعرض لها في صغره عندما حاولت سلطات النظام تسفيره إلى الخارج "أصعدونا في شاحنة جارنا أبو يوسف الذي رفض أن يسوق السيارة وقال أنه لا يمكن أن يفعل مع جيرانه الذي عاش معهم عمره، وبعد لحظات جاءت أمي وصاحت بهم تسفرون على وإحنا عرب".(١)

رواية "حجاب العروس" استغرقها كلياً خطاب الشخصيات بأنواعه المتعددة، ومنها الخطاب غير العباشر، مثال على نلك: "سمع جبار الكاظمي يقول: إذا وصلت المطابع من الهند فستكون النجف بيت الشعر والأنب وستنتشر قصائدنا في كافة البلدان العربية... وعقب الشيخ غالب العلي قائلاً: يا ولدي العلماء من رجال الدين حين اقترحوا جلب مطابع من بومباي ليس لغرض نشر الشعر، بل لأنهم اكتشفوا أن الكثير من أبناء بلدنا لا يقروون". (")

رواية "حسناء الهور" بالمثل مع مابقتها تميزت بالخطاب غير المباشر، لكثرة الشخصيات في الرواية وتباين مواقفها، وهي من الروايات التي طغت فيها اللغة الشفاهية، مثال على ذلك: "أمسك فليح بتلابيب الشيخ وصاح به إحنه أنرينك اتون وتتوح على الحمين مو تحجي بالفلوس، قال له الشيخ فاصل مذعوراً بس هذا حرام والإمام الحمين عليه السلام، ما يحب الحرام على مود شنو استشهد؟".(")

الخطاب غير المباشر الحر:

⁽أ الزواية/،١٨٢.

⁽⁷⁾ الرواية/٣٥.

⁽٢) الرواية/٧٧.

هو خطاب منقول لايسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان وهو يستخدم ضمير المسرد وتظهر عليه آثار الكلام الشفهي التعجب خصوصاً "(1)، ما يميزه أنه يدمج بين خطاب مصدر به وخطاب داخلي، وفيه يصبوغ السارد كلام الشخصية كما يبين خطاب مصدر به وخطاب داخلي، وفيه يصبوغ السارد كلام الشخصية كما يبتغي بدون التزام بالقول اللفظي وإنما بفحواه فقط، فلا شك أن الراوي لا يستطيع أن ينقل إلي ما لانهاية من كلام شخصياته ولا بد له من الإختصار والدمج ورفع القواصل، والأمثلة على ذلك كثيرة منها، الراوي في "بعد خراب البصرة" يتحدث عن مدرس انتاريخ "ناصر جابر" "كان صديقي أستاذ التاريخ قدّ حدثتي عن تجارب الحياة، هذه التجارب، تجارب الشعراء والعظماء، كلها أكدت أن أشقى ما يشقى به الناس في مدنه وبين ذويهم هو الخضوع، الخضوع للآخر"(٢).

وفي شروكية يتحدث الراوي نيابة عن جده وجنته: "جدتي.. التي تتحدث بصوته عن سنوات الجرح عن سنوات الخفية التي تسد رمق المواصلة، كانت تقول أشياء تحرق أعمارنا في لهيب من نيران المخاوف". (٢)

في "أيوب" يتحدث الراوي عن صديقه فيقول: "أثار دهشتي أكثر بعد أعوام، إذ أصبح من أشد أعداء العياسة، وراح في لقاءاتنا يستهزئ من العبادئ والقيم التي ناضل من أجلها طويلاً... مما جعلني أدرك تماماً أن أمراً خطيراً قد وقع لأيوب، وأنه قلب الرجل رأساً على عقب".(1)

إن هذا الأسلوب يمنح الراوي الفرصة لاستبطان وعي الشخصية وتعريف المتلقي بسلوكها وهواجسها مع بروز ذاته الشخصية أو الوظيفية في إدارة التلفظ.

⁽١) معجم مصطلحات نقد الرواية (١٠ .

⁽٣) الرواية/٩٦.

^(۲) الرواية/٩.

⁽¹⁾ الرواية/10.

الخطاب المسرد:

كما يدل اسمه على ذلك، أقوال الشخصيات تمتزج تماماً بالمسرود، "بحيث يكون المضمون الدلالي وحده ما يميّز بين الخطاب والسرد" (١) فلا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصاراً له (٢).

إنَّ هذا النوع من الخطاب يتيح للراوي تأويل أقوال الشخصيات وسلوكها، والقارئ من ناحيته يضلطع بمهمة فرز ماهو سرد عما هو خطاب، ويحاول أن يحدد من أين يبدأ وعي الراوي، وإلى أين ينتهي وعي الشخصية?.

في رواية "مولد غراب" هنالك خطاب مسرد يتحدث الراوي فيها عن شيخ العشيرة:

"اخترقته الأصوات التي أسكتها ثلاثين عاماً، فارتضى ألا يضع على خطوات الآخرين قيوداً ما، وأحسّ أن ثلاثين سنة ماضية تداهمه الآن وتفرض عليه سنناً جديدة"(٢).

"في حجاب العروس" ينفذ الراوي إلى دواخل شخصية رمضان لحظة احتضاره:

تنكر شيخه مراد اللبناني وابنته المحتشمة والفائتة، تخيل أنه يمسك بيد ابنة مراد اللبناني وهي ترتدي بدلة الزفاف وتضع الحجاب على رأسها".⁽⁾⁾

يقترب الخطاب المسرد من صيغة "المونولوج المروي" والتي هي "نوع من القصّ ناتج عن تدخل المؤلف في نص الشخصيات أو تدخل الشخصيات في نص المؤلف، وفي هذه الحالة تختلط وجهة نظر المؤلف بوجهة نظر الشخصية على

⁽١) النص الروائي تقنيات ومناهج/ ١٠.

⁽٢) ينظر خطاب الحكاية، ١٨٥ مومعجم مصطلحات نقد الرواية / ٩١.

⁽٢ الرواية / ٢٠.

^(ا) الرواية/١٢٦.

نحو لا انفصال فيه في النص (١). وفيه يكون الراوي محرراً أسلوبياً لمونولوج البطل الداخلي، رواية "ياكوكتي" استخدمت تقنية المونولوج المروي بكثافة، فالراوي العليم ينفذ الى أغوار نفس "ملمان العبد" مصوراً خلجاته بدقة.

"كان يربض في وكره راصداً ما حوله، بحركات رادارية، بصاصة، متأكدة من نفسها، أو تتوهم ذلك غير أنها لحظة تشوشها، تتشوه المرئيات معها، آخذةً طابعاً خطراً، ينكمش عندها سلمان قلقاً، وتتسارع أنفاسه، يمقط قلبه إلى مكانه ويكف الدم عن حرق صدغيه". (٢)

الراوي العليم في "أشواق طائر الليل" يخترق وعي شخصية الممرضة، ويتحدث عن خلجاتها:

"كانت ذاهلة حيرها جسدها الذي استكان له بسهولة، ماذا حدث لها؟ أتراها أصبحت تميل إلى هذا الإنسان الهالك". ^(٢)

يتحدث الراوي في "موت الأب" عن صديقه كانت صداقتنا طرية العهد مدعاة لافتخاره الشخصي، المطعم بكبرياء ثروته المكدسة والموروثة عن أب ظل ينظر إليه في سنواته الأخيرة نظرة تخلو من إجلال (⁽⁾. يتضح كيف يمتزج وعي الراوي بوعي الشخصية مما يتيح فضاءً توصيفياً للإثنين.

إن الخطاب المسرد في الروايات أقل شيوعاً من الأساليب الأخرى في نقل تلفّظ الشخصيات لأسباب تتعلق بعلاقة الراوي مع الشخصية ورغبته في استبطان نفسيتها ودواخلها في حالة توفر الخطاب المسرد أو وصف سلوكها وانفعالاتها من

⁽أ) شعرية التأليف/وبسينسكي/ت: سعيد الشقعي: ١٥ بيمد الموتولوج المروبي ضمن الغطاب غير مباشر الشخصية" الكله يختلف عن الغطاب غير المباشر الحر، والغطاب المسرد في كونه يشتقل على اللاوعي أكثر من التوصيف المباشر للأساليب المذكورة.

^(*) الرواية | ٥٥.

^(۲) أشواق طائر الليل/٩٩.

⁽١) الرواية / ٣٠.

خلال تلفظها في الحوار المباشر وفي الموتولوج أو يصطلع الراوي بنقل سلوكها وإيماءاتها وحركاتها وذلك في الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر الحر.

ث- الشعار القولى للشخصية:

من المحددات اللفظية المهمة الشخصية هي استخدام الصيغة الشعارية" (1) والشعار شيء يخص الشخصية، طريقة اللباس، أو الكلام أو المكان الذي تعيش فيه والذي سيحضر في الذهن كلما ذكرت الشخصية، إنه مثال الإستعمال المجازي للغة وبالتحديد المجازات المرسلة". (1)

حدد "تودوروف" المصطلح واعتبره دالاً مهماً للشخصية، أما "بروب" فقد نكره بعنوان السنن "ويمثل عنده الأشكال الأكثر بروزاً، أي تلك التي تتكرر وتمثل سننا بين الباث والمتلقي، من مثل السنن الدولي للأشكال الوطنية، السنن الجهوي مثل الشمال والجنوب، أشكال أخرى تطابق بعض المقولات الإجتماعية، وأشكال الجنود والعمال والفلاحين. (٣)

ولأن الشعار يشتغل بين منطقتي اللغة والصورة آثرت وضعه بين الإثنين.

هنالك شعار للشخصية يخص وسطها الإجتماعي أو حالتها النفسية أو مهنتها، وهنالك شعار يختص بالجماعات الإجتماعية والإثنية.

من الشعارات التي تخصّ الشخصية:

• شعار السجان:

⁽¹) معجم تعليل الخطاب/٢٦٦، بيدو أن المصمطلح مأخوذ من المفردات الجارية في تعليل الخطاب السياسي وجرين استعماله في القطابات الفائية والنازية من حيارات دولة تسويلية وبرقة.

⁽۱) ينظر مفاهيم سردية/٧٣.

^{(&}quot;) ينظر مورفولوجية الخرافة / ٩٧.

أول صبيغة شعارية نجدها في الروايات هي للشرطي "السجان"، شعاره "نعم سيدي،، نعم سيدي، أمرك مطاع يا سيدي" ("الأن وظيفته تكرس الخضوع للأعلى مرتبة.

• شعار الضابط:

في زمن النظام البائد أثناء حرب الثمانينات في الحرب التي تلتها في التسعينات دائماً ما يقول الضابط للجنود الذين هم تحت إمرته "قشمر" أو قشامر. (٢)

• شعار المسؤول الحزبي:

أغلب المسؤولين الحزبيين في المدن الجنوبية الفقيرة انحدروا من طبقات اجتماعية مسحوقة وقد أتاح لهم الحزب الحاكم آنذاك فرصة الصعود الإجتماعي وجمع ثروة مادية كبيرة، من هؤلاء الحزبيين شخصية قاسم جبر "، شعاره القولي وهو يخاطب أولاده "ربك أبوك، أمك الدرهم". (٦)

• شعار العبد:

"طب بن غريبة"، عبد الشيوخ، شعاره عندما يتحدث مع سيده "عونك... محفوظ (۱۰).

أما "سلمان العبد" فشعاره مقترن بمفردات الشتائم وذلك لكثرة ما تطلق في وجهه، وقد اختزنها وعيه من الآخر وأصبحت لا تفارق لمانه، فيخاطب "سالم نو" "القواد" ويخاطب "محمد الأستاذ" "ابن القحية". (*).

⁽۱) بعد خراب البصرة منكرات سجا*ن ۲۸۴*.

⁽٢) الحرب في حي الطرب/٥٠) ه. وهذه الكلمة التي تعد ميهنة ومذلة للجندي خاصمة إذا أطلقها الآخر عليه يلاحظ أنها مفردة خير عربية وأيس لها معنى وقد يكون أصلها تركى أو فارسـ.٩..

الدرب في حي الطرب/وء، يقول الرابع، عن الشخصية "تدرج قاسم جبر في سلمه الوظيفي من كاتب بسيط في دائرة الطابر إلى موظف متنفذ ٩٤٠.

^{.71/} الصليب/11.

⁽۴) تفسها /۱۲۱.

شعار عواد أبو المحاكم:

المناضف الشيوعي كان شعاره في الرواية "عرس واوية يا نـاس^(١). إدانـة الإقطاع والحكومة في تحالفهما ضد الفلاحين الفقراء.

• شعار الشيخ مزاحم الجلبي:

الشيخ لديه لازمة قولية يسخر بها من الأشخاص الذين هم أدنى منه وجاهة ومنزلة اجتماعية " لا أهلا ولا... اليوم حالي ليست جيدة معكم تي.تي (١).

• شعار الغجر:

شعار الفجر القولي ورد في أكثر من رواية هو "كاولية كاولية، دك ورقص" (")، إذ غالباً ما يقف رجل أو امرأة على أبواب بيوت الفجر مردداً هذه العبارة، وعبارات أخرى مشابهة تخرق الآداب الإجتماعية.

يتضح مما سبق أنّ الصيغة الشعارية عندما تسبغ على شخصية أو مجموعة إجتماعية تطلق بدوافع إيديولوجية مضادة للآخر المختلف ثقافة أو عرفاً أو طبقة فليس هناك من شعار محايد وصفياً، فالشعار علامة التعويض والتجاوز إن كان تعييراً عن الأتا وعلامة نقد أو تشوية إن قصد به الآخر.

⁽۲) المصدر نفسه (۲۲.

^(۲) المصدر نفسه /۱۳.

⁽٣) الحرب في حي الطرب/٩٤، وفي حقول الخاتون/١٣.

الفصل الثاني الصورة السربية للشخصية الجنوبية

مدخل نظري: الصورة والصورة السربية تعريف ومحددات

من أهم محدّدات الهوية الشخصية هي "وجه"، "والوجه ما تلتقطه العين، وما تحتفظ به الذاكرة، إنه موطن اللغة وزمنها، وموطن نظام رمزي يستعيد في الحياة اليومية امتداداته في كل الأعضاء الأخرى" (١)، ويرتبط بوظيفة الإسلاغ البصري للعين مستودع الصورة.

إن طاقة التمثيل والتشخيص التي تجعل الغائب حاضراً ومصوساً أسلوب لاغنى للتواصل التشكيلي والأنبي عنه، لكنَّ الإحساس يسبق الكلمة، فالإنسان يمارس إحساسه في عالم ويمارس تسمية الأشياء في آخر، "هكذا تأسف "مارسيل بروست" اللون سابق على الكلمة بزمن غير يسير "(٢).

بداية هنالك فرق بين الصورة الفنية والصورة الأبيية، الصورة بمفهومها الفني التقني "هي استعادة لجزئية من فضاء ممتد وفق معابير تلغي الزمان باعتباره مدى محسوساً أو تعاقباً في كل شيء، كل صورة هي في الأصل نفي للزمن"(").

إنّ للصورة طريقتها المستقلة في التأثير والاقتاع، فقد تداهم الوجدان ويشكل مباشر لإرتباطاتها بالحواس على عكس المضمون اللفظي الذي يستدعي طولية في الزمان، أما الصورة الأدبية فهي "إجراء واع يعوض به الإتصال الأدبي تفاصيل العالم التجريبي في حالات ومواقف لا يصدح فيها التعيير بغير الصورة بالدرجة نفسها من التأثير والفعالية (1).

⁽١) الصورة المكونات والتأويل، غي خويتي، ت: سعيد ينكراد، مقدمة المترجم/١٨.

المعادة المعاورة وموتها، ريجيس دويري، ش: فريد زاهي/٢٩.

⁽٢) المسورة المكونات والتأويل/٧،٢٦.

⁽⁴⁾ الصورة والثقافة والاتصال، محمد العد، مجلة الصول، العد ١٥٢/٦٢ .

أما بالمفهوم السيمولوجي الصورة علامة دالّة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات هي أولاً مادة التعبير وهي الألوان والمعدافات، وثانياً أشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشخاص والأشياء، ومن ثم مضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة "(1). "جان موكارفسكي" يشير إلى أن الصورة تستند إلى ثلاثة عناصر "الأول هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني "موضوع جمالي" مودع في الوعي الجماعي، أما العنصر الثالث فهو علاقة تربط بين العلامة والنسيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى المدياق الكلي للظواهر الإجتماعية "(1).

تعدّ الصورة السربية جزءاً من الصورة الذهنية التي يصفها أيزر "بأنها لا تكون نتاج إبراك بل تمثّل ". ينطوي الإدراك على الوجود المسبق لموضوع معطى فيما يستند التمثل من حيث تأسيس انطلاقه دائماً على عنصر غير معطى، بناءً عليه على القارئ تشبيد التمثل انطلاقاً من النص (٢).

يتحدث شرف الدين ماجدولين عن الصورة السردية بوصفها نسفاً ذهنياً وعن شمولية دلالية في تحديد مكوناتها لانفسامها بين المدرك والمحسوس "الصورة السردية بما هي معيار أصيل للقراءة متعدد الإيحاءات ونو مرجعيات ذهنية وحسية تمتد في مجالات الواقعي والتخيلي، الحسي والمجرد، المرثي واللامرئي قبل أن تتحول إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التعبير الأدبي". (أ) الباحث تعامل مع الصورة من زاوية التلقي للمسرود ولم يؤكد على الأبعاد التناصية بين الصورتين

⁽¹⁾ قراءة الصورة وصور القراءة، مملاح فضل/٦.

^{(&}quot;) معجم السيمواليات، فيصل الأحمر، سيمياء الصورة/١١٩.

⁽الشخصية في الرواية، فانسون جوف، تالمسن لحمامة مدر

⁽٩) المسورة السربية في الرواية والقصمة والسينماء شرف الدين ملجدولين/١١.

المرئية والأدبية، تلك الأبعاد التي تسهم في تبيان جماليات الصورة السربية، واكتفى في دراسته في التأكيد على بلاغة التعبير وتقنيات المسرود.

إنّ بلاغة التعبير السردي بوصفه صورة ذهنية مرتبطة بتفعيل الذاكرة والإدراك مسألة رئيسة في دراسة جماليات الخطاب الأدبى، بيد أن الإفادة من تقنيات الصورة البصرية في تناصاتها مع الخطاب البصري ومن ضمنها الإعلام والإشهار والمشهد والسينام والسينما واللوحة التشكيلية واستثمار سردية الأحلام جميعها تسهم في دراسة بلاغة الخطاب السردي بوصفه خطاباً تجريبياً في خصوصيته ومنفتاً على الفنون والأجناس التعبيرية الأخرى من جهة أخرى.

المبحث الأول: الصورة النمطية

3-

عند مقاربة صدورة الشخصية الجنوبية بما تمثله من هوية للأفراد والجماعات الإثنية والثقافية تتبين أهمية دراسة "الصورة النمطية تتحديداً، لأنها تكثمف عن الأنماط الفردانية للشخصية وعن السنن الإجتماعي والثقافي للجماعات القومية والإثنية.

في بحثها "دراسة الثقافة البصرية" تقول إيريت روجوف "عند دراسة الثقافة البصرية في الخطاب يجب أن نركز اهتمامنا على الصور النمطية "stereoltypes" الجامدة أو الثابتة حول النوع وعلى علاقات القوة داخل الثقافة (١).

مفهوم "الصدورة النمطية" طرحة الصحفي الأمريكي "والتر ليبمان" في كتابه "الرأي العام" وهي الصدورة الذهنية المحددة الثابتة في عقولنا، والتي تقاوم التغيير بسبهولة وتعد مكان التومسط الرئيس بين الذات والعالم (٢)، ولها أهمية كبيرة في الكشف عن الطابع الوطني أو القومي للشخصية، وغالباً ما تقع هذه الصدورة بالتعميم والتحيّز إذا كانت متعلقة بالآخر لذلك فإنها تشكل قلقاً متزايداً عند علماء النفس والإجتماع لأنها تمثل حاجزاً أمام الفهم الصحيح للذوات والجماعات لإغراقها في التعميم والتحيز.

إنَّ جميع الخطابات وبدون استثناء قد تكون ضائعة في أشكال من انتعيمات بنسب تزيد أو تنقص سواء أكانت إعلامية أم فنية أم أدبية، والخطاب الوصفي بطبيعته يميل إلى الصيغ الجاهزة والشائعة (٢). تتميز الصورة النمطية باستخدامها

⁽١) دراسة الثقافة البصرية، ايريت روجوف، ت شاكر عبد العديد، مجلة فصول/١٦٤.

^{(&}quot;) ينظر موسوعة علم الإجتماع، جورين مارشال، ت محمد الجوهري، المجلد التأتي، ٢٠٦٠.

^{(&}quot;) ينظر معجم تحليل الخطاب/١٦١.

الشعار، والعبارات الموجزة، وسهولة العرض، الوضوح والإستقصاء، الطابع الدعائي. (١)

هذه الصورة لها مصادرها التقنية المهمة، من أهمها الصورة الفوتوغرافية الأيقونية ولها أهمية في رسم الصورة الشخصية للإنسان، ومن مصادر الصورة النمطية الأخرى الصحافة والإشهار الذي يعرف بأنه "سق تواصلي يجمع بين مبدعين أدبيين وفنيين، في أفق إنتاج رسائل سمعية ويصرية". (٢)

يخضع رسم الصورة النعطية لكفاءة المرسل إليه ضمن سجلين أساسيين، أولاً المرجعي: تختلف الصورة بشكل عام عن الكتابة بكونها لا تميز بشكل جيد الإرسالية عن المرجع، فالصورة تميل أكثر نحو التعليل وليس الإعتباطية مثل اللغة، والتعليل يدعو لاكتشاف المسلمات والدوافع والخصائص الثقافية المستبطنة التي تؤثر على الذات المتلفظة في غفلة عنها (٢).

وثانياً البعد التناصي: فالشخصية لا تقتصر على ما يقوله النص عنها بل تكتسب محتواها من التمثيلي في تداخلها مع صور أخرى، فإذا كان النص فسيفساء من الإستشهادات فإن كفاءة القارئ وخبرته في استنطاق النصوص اللفظية وغير اللفظية دائماً ما تصحح معرفته للشخصية (1).

⁽⁾ ينظر معجم السيمياليات، سيمانية الإشهار ١١٤/ ١١٧.

^(*) الإشهار والصورة، دافيد أيكتروف، ت سعيد بنكواد/١٩.

⁽٢) الصورة المكونات والتأويل/٢٦.

⁽¹⁾ ينظر دراسة الثقاقة البصرية/١٦٤.

أولاً - الصورة الشخصية الفوتوغرافية:

الصورة الفرتوغرافية أو "الأيقونية" تقوم على التشابه، وقد كانت تتتمي لفترة طويلة لفن الرسم ولكونها تمتاز بالتحميض وسحب الصورة فمن الممكن تغيير دلالتها، وبفضل آلة التصوير أصبح إنتاج الصور أسرع من الرسم، وقد غزت معظم وسائل الإعلام. (١) والفوتوغرافيا نسق سيميائي مكون من دال ومدلول وعلاقة تجمعهما، يذهب "بارت" إلى تعمية العلامة الفوتوغرافية إلى نسق سيميائي أولي، والأسطورة نسقاً سيميائياً ثانياً "يصبح الأول دالاً وهو صورة الشيء والثاني مدلولا وهي قراءة علامة الشيء وفق نسق إيديولوجي "(٢). الصورة الفوتوغرافية تمثل الواقع لكنها تقلصه من حيث الحجم والزاوية.

يعد تقديم الشخصية من خلال الوصف الخارجي "صورة ثابتة" أولوية من قبل السارد "يريد السارد أن يتعرّف القارئ على الشخصية قبل أن يبدأ بقراءة قصتها، إن التقديم يستند إلى عناصر واقعية تكفي لأن تمنح الشخصية هوية أحوال مدنية". (")

تتشكل الصورة الفوتوغرافية من عنصرين هما "المجال والإطار"، المجال يمثل تلك الجزئية التي يتم تمثيلها "المجال في الأصل هو قضاء محدّد في العمق (أ)، أما خارج المجال "حافته" فهو الإطار، وفي حالة الصورة الفوتوغرافية هنالك نوع من النتاظر بين المجال والإطار "مجال الصورة هو ما يتم تمثيله داخل الإطار الذي يختاره المصور". (٥) وهنا يطرح السؤال، كيف يمكن ضبط المجال والإطار داخل الصورة السرية اللغوية؟.

⁽¹⁾ ينظر: الصورة والثقافة والإتصال، محمد العبد، مجلة قصول/١٤١، ومعجم الميمياتيات، فيصل الاحمر /١٢٠.

⁽۲) معجم السيمياتيات/١٢٠.

⁽۲) بحث غير منشور الدكتور "حسن سرحان" بعنوان المتهدلات الوظائفية للشخصية الروافية " ألقي في الإثماد العام للأنباء والمتحاب المعام المتحاب في المتحاب في المحاب المعام المتحاب في المحاب الم

⁽¹⁾ الصورة المكونات والتأويل/٤٧.

لأن تمثل الصورة المربية يكون ذهنياً وخاصاً بقدرات التلقي فهي لا نتطابق مع الصورة المربية لكنها تتقارب حيث أن اللغة قادرة على تغييد نظامها الوصفي المميز، فيكون مجال الصورة السربية هو الوصف المخصص للشخصية "الشكل والهيئة"، أما الإطار فيكون كلّ ما هو خارج الوصف من تعليقات الراوي والإشارات اللغوية من وقفة وفارزة وتتقيط، وكلام الشخصية المباشر وغير المباشر، وبذلك يكون التغريق بين الوصف والمدرد هو ما يشكّل أهمية في تلمس البعد التناصي بين الصورة الأيقونية حسياً والصورة الأبية تمثيلاً، وهما متداخلان وبقوة في المرد والتغريق بينهما يعود لكفاءة المتلقي في القراءة.

ترسم الصورة الشخصية وصفياً عن قرب، فيستخدم الراوي تقنية "عين النملة" في وصفها وليس عين الطائر" والتي تطلق على وصف الفضاء عن بعد ونلك بحسب المفهومين اللنين طرحهما "أوسبسكي". (١)

في دراسة الصورة الفوتوغرافية الشخصية الجنوبية، ومن خلال الإستقراء يمكن رصف الصور التي جمعت قصاصتها من الروايات متفرقة ولصقها جنباً إلى جنب بغية استكمال الصورة وإطارها ومحاولة قراءة المسنن الثقافي الذي التقطت من زاويته. أبدأ من صورة المثقف لأنها الأوسع تمثيلاً في الروايات المدروسة.

أ- صورة المثقف الجنوبي:

تعريف "هابرماز" للمتقفين "محترفو الكلام والكتابة والإستبطان والتحليل والعمل العقلي إنهم يعرفون أساليب النشر والمطبوعات والإعلان، فكيف نعجب بعد ذلك إذا ما اتخذوا بوفرة أنفسهم موضوعاً لخطابهم الخاص"(٢).

⁽أ شمرية التأليف، يقول أوسينسكي تخفيراً ما تستحل نظرة حين الطائر عند بداية أو تهاية مشهد" (٧٥/ ، فهي خاصة ببناه المشهد.

⁽٣) سوميولوجيا المثقفين، جبرار ليكركءت جورج كتورة/ ١٥.

الراوي في "رياح شرقية رياح غربية" رسم صورة المنقف "حسين طعمة" العظام الناتشة تحت جلد وجنتيه فيدا لك أكبر من المن الذي ذكره بنحو عشر سنين، كان في عينيه ذلك الوميض الذي ينمّ عن الزهق والإعتداد بالنفس (١).

صورة نمطية للمنقف المهموم بقضايا فكرية وسياسية فينعكس ذلك على هيئته الشكلية، وهي ملتقطة من وجه نظر إيديولوجية مؤيدة لأفكار الشخصية، فهذالك تطابق بين إيديولوجيا المراوي وإيديولوجيا "حسين طعمة" لذلك جاءت الصورة إيجابية.

من بين الصور التي التقطها الراوي لنفسه وفيها انعكاس واقعي على شخصية المثقف الجنوبي، راوي "كراسة كانون" يصف نفسه "كنت أثيف عنقي بكوفيتي الحمراء المرقطة حررت سترثي من أزرارها كي تتعبأ بالبخار والعبير")، صورة المثقف الجنوبي في التسعينات "لا تتميز بشيء في الهيئة عن غيره من العامة، فالصورة تدلّل على تشابه الملبس ومن ثم تقارب شخصية المهمّش من نظيره المثقف بتجاور السترة المدنية مع الكوفية الريفية.

أما بقية إطار الصورة "انفتاح الأزرار، بخار الطعام"، تمثل البهجة برائحة الطعام في أزمنة الجوع والفاقة.

أيوب" المنقف المصاب بالجذام يصور نفسه بالشكل التالي أرتدي مسريالي الأبيض الطويل، فها هي أذياله تكنس الأرض وتغطي قدميّ كلياً، وها هو رئنه يغطي ما تبقى من ذراعي اليمني، لم يبق سوى هذا الوجه المشوّه المرعب، فأسرع إلى كوفيتي وأغطي بها رأسي تقريباً ما عدا فرجة صغيرة للرؤية فقط "(").

⁽١) رياح شركية رياح غربية ١٦].

⁽٢) الرواية (٩١ .

⁽٢) الرواية/ ١٠.

إنّ المثقف وكلّما ابتعننا من فضاء المدينة إلى الريف تبدأ هيئته بالإقتراب ومن ثم التطابق مع المهمّش، وذلك لأن المجتمعات الربقيّة لا تقبل الخيارات الشخصية لمواطنيها.

ذات الثياب الريفية يرتديها "يوسف بن هلال" أيضا "ألبسوك سترتك البنية، وافقوا حول رأسك كوفية قديمة، كنت مثل فزاعة للطيور رجل قارب الثلاثين في هيئة فزاعة للطيور رجل قارب الثلاثين في الميئة فزاعة للطيور «(١)، صورة مقاربة لهيئة "بدر شاكر السياب" وهو في تلك الحالة.

نقد مثل تغيير الهيئة عقدة البطل "المنقف" المأزوم والمطارد بسبب أفكاره السياسية، أو بسبب أزماته الوجودية والنفسية.

تحيل الصورة المتلقي أحياناً إلى صورة المؤلف الشخصية "سرّ الأمين، مبتسماً، وربّت على كتفي بحنو، فأتا أقصر منه قامةً، وأميل إلى المسمنة، كما أني أصغر منه سنّا"(٢)، اشتغلت الصورة على البعد التناصي مع وجه المؤلف، فالراوي "وهاب" يشت صورته بمقابل الشخصية التي يتماهى معها" "جلال الدين الأمين"، وذلك لتناص الرواية مع البعد الميرذاتي للمؤلف.

صورة مطابقة لوجه المؤلف يثبتها راوي "ذيل النجمة" لنفسه:

"الوجه أبيض كالقطن، والأنف نواة نخلة البرحي، فمه جد صغير لا يسمح بدخول أصبع السبابة فيه"(")، إذا أضيفت دلالة اسم الراوي "الزيدي الصغير" إلى الصورة الشخصية الآلفة، قد تتشكل صورة فوتوغرافية للمؤلف "خضير فليح الزيدي".

تبقى للمثقف "الأديب" صورة اجتماعية متواترة، ومنها صورة الناقد "عبد الجبار محمد" في البارات الرخيصة، وتلك البائشة التي افتتحت حديثاً، وحدي أدمدم بين

^(*) أشواق طائر الليل/١٥.

⁽٢) الرواية/٢.

⁽٢) الرواية/٥٥.

كأس عرق ومواعين من الحمص المسلوق ورأس خس ريان وأنا أنوي كتابة مقدمة لمجموعة قصصية". (١)

تعد جاسات السكر ونكر الخمرة والإستمتاع بوصفها والتغزل بنشوتها علامة أيقونية داللة وصورة نمطية مميزة لشخصية المثقف الجنوبي والعراقي على وجه العموم، فقد عدّت الخمرة في حقبة رواج الإيديولوجيات الحزبية "مظهراً ثقافياً واجتماعياً لدى طبقات وفئات اجتماعية معينة في المدينة، رافق التطورات الجديدة التي شهدها المجتمع (٢).

هذا فيما يخص المثقف الرجل، فماذا عن صورة المثقفة الجنوبية؟.

الراوية "صبيحة" المنتفة والكاتبة السبعينية وصفت هيئتها بالقول: "إنني مغوية من أعلى خصلة في شعري الذي صبغته بالأشقر المائل للأخضر، وأنت تواصل البحلقة الهادئية إلى حَركة اليد والزنود وهي تطلق أصوات العقود النازلية إلى صدرى... قباتك كنت أخشخش "(").

تلك صورة تناصية مع نساء من الواقع قصنتها الراوية لتقديم نفسها ممثلة عن بعض المثقفات اللواتي يبغين الوصول إلى منافع محددة من خلال المبالغة في الزينة والتبرج.

في كتابات الرجل لا نعثر على صورة فوتوغرافية للمرأة "المثقفة" بالمعنى الدقيق للكلمة أي ما يمكن أن نطلق عليها "محترفة الكلام" أو "صانعة الأفكار" فقد تكون الثقافة ذات مدلول قدحي للمرأة من وجهة نظر الراوي، "رثت إلى بنظرة قامدية من

⁽١) الغلامة/٢٢٤.

^(*) الشخصية في أدب جبرا ابراهيم جبرا، فاطمة بدر/٦٠.

^(?) الرواية/٢٦.

عينين لوزيتين أبرز الكمل اصفرار حدقيتهما الساطعتين.. يا إلهي جميلة ومثقة؟.. ذلك فوق ما كنت أتوقع".(١)

لذلك فبوسع الكلام عن صورة المرأة المتعلمة أو العاملة بشكل أدق وأوضح من صورة المثقفة، وأغلب تلك الصور المقدمة للمرأة تكون حسية قريبة من صور النساء على أغلفة المجلات "ذلك الوجه الذي طالما ذكرني بصور النساء على أغلفة المجلات الأجنبية (١)،

المرأة الأرستقراطية في النصف الأول من القرن العشرين تبدو بهذه الهيئة "امرأة مغرية بوجهها المزوق المعتنى به مدة طويلة، وينظراتها وحركاتها المحسوبة، ويشعرها الذي سرّح على شكل خوذة جندي، ويثوبها الفاضح لمفاتن جمدها"(٣).

أما فتاة عقد الثمانينات فتبدو هيئتها بالشكل التالي "كاثبت ترتدي تنورة من الجينز وقميصاً أبيض خلف الحشد، حيث وقفت أناء القامة القصيرة التي لا تتجاوز المتر والسنين، الوجه الدائري، الأنف المقلطح – الأقجم – القم العريض بالشفاه العريضة، الشعر الأشفر الغامق الطويل المجعد، العينان الخضروان، المؤخرة البارزة (1).

ليس هنالك صورة فوتوغرافية تلتقط بهذا الإستغراق والنهم في مفاتن الجسد مثل ما ورد،!.

راد آخر يصف حبيبته "رينب كانت ترتدي بنطالاً من الجينز وتحرك شعها القصير بطريقة جذابة، نها عينان فاتتتان ورقة جذابة وضحكات تسعوني"(*).

^{(&}lt;sup>0</sup> سابع أيام الخلق/11.

^(۲) أيوب/٥٥.

ا* أيوب/٥٠٥.

^(*) الرواية/ ٦٨.

⁽۴ الرواية/٨٧.

في الصورتين نلاحظ أن عين الراوي تنظر بداية إلى الجزء الأمغل من المرأة!، ولكون لبس "الجينز" بطبيعته يضغط الجسم فهو يشكّل صورة مثيرة للجسد الأنثوي تداعب مخيلة الراوي ويرغب في نقلها فوتوغرافيا.

ب- صورة المهمش الجنوبي:

خلافاً لصورة المنقف الجنوبي الذي لا تبدو عليه ملامح وجه أو هيئة محددة في الملبس إذ تسطع بوضوح صورة المهمش، لأن تواجد الشخصية الريفية في تجمعات اجتماعية متجانسة تمنح الصورة شكلاً متجانساً وقد يعود ذلك إلى أن الروايات التي كان البطل فيها مهمشاً أو من العامة قد سردت بأسلوب "الراوي العليم" الذي امتلك ملطة أوسع في توصيف شخصياته، بالعكس من الراوي المتكلم "المتقف" يناى عن توصيف ملامحه وهيئته غالباً.

قدمت صورة "سلمان العبد" بالشكل التالي: "ألّى للشياطين أن ترى جسد سلمان الأسود ليلاً؟ جلده المخطط بخطوط ملحية خلفتها أمواه نهر الخندق، عيناه الحمراوتان، فهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيقاً كالتراب في موقيه، حتى صارتا كالدم، كعيني الحصان الميت (١). صورة سلمان قدمته للمتلقى وقاربت حالته السيكولوجية وطبقته الإجتماعية، فشخص بهذه المواصفات كيف ستكون صورته عن ذاته؟ كيف يتقبلها؟ كيف سيعامله الأخرون؟ إنها صورة نعطية للقهر والفقر.

يصف الراوي "تعيم الجويسم"، زعيم الفتيان الشطار "تعيم بعثدا التي كانت تفقد ألواتها في مواضع عدّة، حزامه العريض الذي يشبه أحزمة الجنود علاقية رأسه". (١) الصورة وان كانت لا تخلو من طابعها المحلى لملابس الفقير المعتوه إلا

 ⁽¹⁾ ياكوكتي، استجمعت الصورة من حيارات متغرقة من صفعة ٣٧ الى ٤١.
 (٢) المقطدرة/٩.

أنها أقرب للصورة التراثية حيث فيها تناص مع صور أبطال المغامرات في الحكايات التراثية مثل صورة "على بابا" في قصص الليالي.

صورة مشابهة للسابقة وهي لشخصية "سوادي حميد" "كان سوادي يرتسدي دشداشة بيضاء شدّ عليها نطاقاً التصفت به سكين مغمدة (١).

صورة لحلب بن غريبة ينخل شاب أسود سواداً شديد المحنة، يعتمر كوفية متعددة، ويرتدي ثوياً غامق اللون، يتلفت في مشيته وهو يرسل نظرات زائفة بلهاء بينما يستقبله بعض الجمهور بهمهمة ضحك (١٠). صور متشابهة المهمش المعتود.

صورة "لهاشم المعيدي" "لحية هاشم المعيدي عامل الفندق لحية متبرعمة بشكل مثير النظر شعرها متناشر على مساحة الوجنتين بشكل غير متناسق، تعقد حلاقتها كل صباح وهو جالس على كرسي الحاج في يهو الفندق والمرآة جالسة فيالته"(").

صورة لمنور بن جابر البدوي وجه شامخ لبدوي، سحنته بلون الأرض، لحية قصيرة على الحنك سوداء فاحمة جداً، أما فمه فقد كان صغيراً ومرسوماً بعناية فانقة وكانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة هادئة ومتعالية مخفية إلى حدّ ما بمكر ونكاء حادين".()

^{· 19/} خلف السنة (19.

^(°) الصليب/ ١٠٠.

^{(&}lt;sup>(7)</sup> نيان النجمة / ٢٤.

⁽¹⁾ ملوث الرمال/10.

أما صورة "بريس" صبي مفكرة الأحلام، "كانت الصورة لصبي بين الثامنة والعاشرة من العمر، جاحظ العينين يضع على رأسه كوفية ممزقة، ويقطي بدنه الجاف بثوب مخطط" (1).

نشاهد ثمة مشتركات عديدة لصورة المهمش الجنوبي، منها قبح الشكل، وهذا الملمح لا يمثل الواقع بقدر ما يمثل وجهة نظر الراوي الذي يحكم دائرة البوس الإجتماعي مضيفاً إليها الشكل والهيئة الرثة، لبس الدشداشة، الحزام.

هذالك صورة معبرة لامرأة قروية يعود تاريخها لأربعينات القرن الماضي تنهم بحمل ثقيل من الروث الجاف حتى أنه أحنى ظهرها وقد غطى الطين والوحل قدمها الحافيتين". (٢)

صورة لفتاة الريف كاثرم" وجهها الدائري المؤطر بالقوطة لإيزال يحتفظ بجماله القديم، وعيناها السوداوان تحمل حزناً دفيناً لا غور له، ترمقني بدلال وعلى وجهها خفر العذاري". (")

وصورة لبدرية كان وجهها شاحباً قليلاً إلا أن بياضه منصه سكوناً أعمق، أظهر عمق عنيها السوداويين اللتين تحاصرهما خصلتان بارزتان من شعرها البني، لكن جمدها بدا طرياً، وهي تنتقل من قدر إلى آخر وتتحدث إلى النسوة (1).

الراوي في وصفه للمرأة الريفية يركز على أنوثتها وليس على انحدارها الطبقي كما يصف الرجل، فيصفها وصفاً جسيّاً شكلياً مبيناً جمالها ومشاعره تجاهها، لذلك لا فرق كبير في الصورة بين المرأة المتعلمة وغيرها إلا في بعض الأوصاف

⁽١) ستة أيام الختراع قرية / ١٤.

⁽۲) الغبش/۸.

 ⁽۲) أيوب/ ۲٤.
 (۱) خلف السدة/ ۸۷.

المعنوية مثل الخجل والحياء، أما مظهرها فيختلف عن ابنة المدينة بلبس الفوطة والبدانة أحياناً.

ت- صورة الأب الجنوبي:

لا تكاد تخلو رواية من تجسيد للأب أو ذكر له، لما تمثله هذه الشخصية من محمولات اجتماعية وثقافية ورمزية مؤثرة في تكوين الإنسان الجنوبي، ولمست أجانب الصواب إذا قلت إن كلمة "الأب" مرادفة "للجنوب" مع اختلاف الدال البايولوجي والثقافي عن الدال الجغرافي لكنهما يلتقيان في مدلول السلطة المطلقة والإعتقاد بالجنور وتقديس عنصر الذكورة.

وقد تعددت صدور الأب على المستويين الواقعي والرمزي وتميزت بالمشهدية المعبرة عن السنن الثقافي في التعاطي مع سلطة الأب الجنوبي، أما الصور الفرتوغرافية فهي أقل من المشهدية، ومنها صورة والد "سليم مطر" تظهر بالشكل التالى:

'طويل القامة، رشيق، منتصب، بشرته سمراء بلون القهوة، عيونه واسعة بنظرات صارمة متفكرة تزيد من جمال ملامحه الرجولية، الصاية والسترة والعقال حول اليشماغ المرقط أبيض وأسود فكان يبدو مهيباً مثل أمراء العرب (١).

صورة لحياوي والد وداد أب عسكري لا يتردد كثيراً على البيت، صياد قديم، وأحياناً عضو في فرقة موسيقية، جسمه مخطط بأوشام وعلامات". (١)

الصور المائلة تبين صورة الأب الجنوبي بما يمثله من هيبة وأصالة ومودة. بمقابل ما ورد هذالك صور أخرى تعكس مداليل متباينة عن الأب الجنوبي؟.

⁽۱) اعترافات رجل لا يستمي/٣٤.

⁽٢) مكتسة الجنة/٢٨.

وقد وصفت الساردة الجنوبية والدها بالصورة التالية "يشرد الخبر الطالع من التنور للتو ويبدأ رافعا كم نشداشته إلى أعلى، كان الطعام أحد رموز السلطة، مسلطته، فيلاحقه، يطبعه وهو يفصص اللحم بالتساوي على الجميع، فأشعر أن قلب أبي سيتوقف عن الخفقان، عيناه تصابان بالعمى عن أمرين الأكل واللذة". (١) تلك صورة فوتوغرافية بليغة للأب الجنوبي التقليدي، حيث شهوة الطعام علامة مهمة ليس بوصفها رمزاً لسلطته المطلقة حصراً وإنما لشخصيته الشهوانية أيضاً، هنالك صور وصفية جمعت الأب بالإبن، وظهرت بالشكل التالي:

"يصفعني أبي وأنا معلق في الغصن وينتزعني ويكاد يطوح بي إلى الرصيف الحجري، أمي تحميني بذراعيها القويتين من لطمات أبي وهياجه (٢).

صفعة أخرى تختلف في رمزيتها عن السابقة "لا يدري عبد الحسن لماذا الجه إلى أبيه ولمس عضوه، فما كان منه إلا أن صفعه بقوة وأمره بالخروج فوراً (٣٠.

صورة لصبي يعنّف من قبل والده "ما غلارت السياط ظهري كان والدي يريطني إلى الحائظ ويرتمي بكامل جثته التي تشبه جثة الكركدن فوق وجعي، أجاول الإفلات أحاول الإرتماء بين عيني أمي وأتوسل "العباس" أن يحضر لنجلتي ".(1) تعبر الصور الثلاث السابقة عن "عقدة الأب" في وعي الشخصية الجنوبية، فالأب الجنوبي التقليدي يسيء استغلال سلطاته الواسعة التي أباحها لمه المجتمع ويعنّف زوجته وأبناءه ويضطهدهم ويذلك تتكون عقدة الأب "السلطة" عند الجنوبيين عموماً، أما صهورة المس عضو الأب" فقد مثلّت لحظة اكتشاف في حياة الطفل

⁽⁾ الغلامة/١٢٣.

⁽٢) يوم حرق الطقاء/١٠٢.

⁽۴) الحرب في حي الطرب/١٣٣.

⁽۱) شروکیة/۱۳.

"عبد الحسن" لقوة الفحولة وهي اللحظة التي تساهم في تمثل الهوية الجنسية في وعي الشخصية وتحدد علاقتها بعنصري الأنوثة والذكورة في مستقبل حياته.

ث- صورة الأم الجنوبية:

حضرت الأم في الصور السابقة بوصفها المنقذ من بطش الأب، مما يشير إلى تناقض واضح بين قسوة الأب وتسامح الأم مما يسبب انشطاراً وازدواجية في ذات الشخصية الجنوبية.

تتضح صدورة الأم من خلال الإلتقاطات التالية "والدني الني اعتمر رأسها بالعصابة السوداء، وسترت صدرها بالشيلة الواسعة التي افترشت كنفيها وصدرها وظهرها كجناحي نورس عريضين "(۱)، صدورة أخرى للأم "أرى أمي تتحزّم ضوء التنور، وسعف النخيل يدفئ ظهيرتها الساخنة، تحدّق في عمق التنور (۱). تعبّر الصورتان عن ملامح الشكل والهيئة للأم الجنوبية وشيء جميل لصيق بتلك الأم وهو "التنور" بما يمثّل من دفء وحنان ورعاية.

صورة مشابهة لأم على "لظمت خدّيها وصدرها وشقّت زيجها، ثم وهي تزيح فوطتها لتدفن شعرها بالتراب خلعت قرطها بإصبعها المتوترة فخرمت أذنها وسال السدم من عنقها". (٢) صورة واقعية شائعة للأم الجنوبية النائحة وريثة الأحزان والمموم.

صدورة غريبة أم حلب "جاءت المسكينة مهرولة وهي تتحزم بعباءتها حسيرة الرأس تتثر قراميل شعرها المعفر بالأتربة والأطيان تبعها جوق من النسوة الصائحات".

⁽٢ مستعمرة المياه/٢٤ .

⁽۱) شروکية (۲.

⁽٢) خلف المدة/١٧.

ج- صورة البغي:

شخصيات نسائية قاربتها الروايات بوصفها الأنثى الخارجة عن تراتبية النظام الأبوي الذي يفرض على المرأة شكلاً محدداً من السلوك الإجتماعي والجنسي، وبوصفها المرأة "الرمز الموضوعي "لمقاربات سياسية وفكرية تطرحها الرواية وتستعين بأنموذج "البغي" للتعبير عن وجهة نظر محددة، أحياناً يعمى الراوي البغي بالتسمية الشعبية لهذه المهنة "قحبة" (أ) إمعاناً في الوصف وتحديداً دقيقاً للدلالة.

من الصور الفوتوغرافية التي التقطت للمرأة البغي، في رواية "درب الزعفران" يتماهى الراوي في لاوعيه مع "ثقاب الموظفة الغانية" لذلك فإن أوصافها وصورها تناثرت على جمد الرواية بضوابط مردية وأحياناً وصف استغراقي هامشي تكميلي:

"شعرها الكستنائي الكثّ، وجسدها الممتلئ، وقمها الشهوائي، غائباً ما وجدت حياتها تجتمع في شفتها السفلى، شهوائية وتهتك، براعة وغموض، حمرة بعقيق شائكة وممتعة "(١)

أما صورة أفطيم بي دي، فتبدو بالشكل التالي "قامتها الطويلة، ويوجهها الذي امتلأ بالمساحيق، والذي ظلّ محافظاً على جماله رغم قربها من الخمسين من عمرها، ويثويها القطيفة النامرد الملتصق بجسدها، تقول له بصوب غاضب، كأنه يخرج من صدرها المضغوط عند طرف الثوب العلوي"("). صورة واضحة للبغي الخمسينية تختزن أبعاداً نمطية مميزة للشخصية .

⁽¹⁾ وربت الكلمة في روايات " الحرب في هي الطرب" وكل اللحم" و" حسناء الهور".

^(۲) الرواية/٧٧.

⁽۳) تل اللحم/۳۷.

ح- صورة النائب ضابط والعريف:

من الصور الطريفة التي تكرّرت في الروايات صورة النائب ضابط والعريف وهي صور ذات مدلول تهكّمي ساخر غالباً ما تكون موجهة من قبل الجندي الذي يكره هذين الشخصيتين ويحاول أن يقدمهما بشكل كاريكاتوري ساخر، من تلك الصور:

"مدّ يده إلى شارييه وابتسم، هزّ رأسه منتشياً كديك رومي، كان نائب الضابط حميد على قناعة بأنّ لديه القوة الكافية للتفوق على زوجته رغم نحافته التي تشبه المصابين بالتكرّن (١).

صورة مماثلة العريف كريم عبد العباس" "بعينه ووجهه الذي أحرقته الشمس وقسماته الحادة وشاريه الكتّ الذي يشبه نيل قطة متوحشة أفنت عمرها بسرقة طعام الجيران واللهاث فوق الأسيجة"(").

صورة أخرى "العريف نصر يصرف يومياً ما يتجاوز الماعتين وهو يشذّب ويمنط شاريه، ظلّ من أمتع هواياته أن يحرّك الثراع التي تحمل الشريط الأحمر بمناسبة ويدون مناسبة لكي يدلّل على مقدار الثقة التي أتيطت به". (")

صورة للمفوّض أحمد جبّار: كان المفوّض في هذا المركز شاباً أنيقاً، طويل القامة، اسمه أحمد جبّار، ينبذ فضلاء الناس، ماسكاً في الليل والنهار، عصا غليظة، وقح في كلامه البادئ بالشتيمة ولا ينتهي إلا بشتيمة، ليس في قلبه أي نبتة من الرحمة".(أ).

⁽⁾ الحرب في حي الطرب/١٩.

⁽٢) أقصى الجنوب/٢٠، في هذه الرواية، وفي" الحرب في حي الطرب" يذكر أن شخصية العريف تقتمي في أصولها الى مدينة الناصرية، ربما يكون ذلك لما عرف من كثرة أعداد نواب الضباط فيها وهنالك مقولة شعية تقول إن الناصرية هي الد المليون عريف".

⁽۲) السلوب/۲۷.

⁽۱) منکرات سجان/۲۰.

صورة 'أبو وفاء' تبدو بالشكل التالي 'أجلس في غرفة الرفيق 'أبو وفاء' وأتابع كتل بطنه الشحمية وهي تسيل من فتحات كرسيّه البلاستيكي الأبيض". (١) .

وصف آخر الحزبي البعثي كانت الشوارب الكثّة النامية على شكل رقم ثمانية إشارة إلى ثمانية شباط تاريخ انقلاب البعثيين الأسود"، يلاحظ شعور الكراهية من قبل الراوي باتجاه الشخصية.

"كان ليث قبيح الشكل، قصير القامة، مربّع الجزع، كان شعره خفيفاً على رأسه كثيفاً جداً في كلّ مناطق جسمه الأخرى لدرجة أن التلاميذ أطلقوا عليه القرد" (⁷).

صورة رجل الأمن والمسؤول الحزبي صورة "كاريكاتورية" ساخرة من الشخصية أكدّت على العيوب والتشوهات البننية والمفارقات في الكلام والتصرف، وتتضمن إينيولوجية عدائية تجاهها من قبل الراوي.

خ- صورة رؤساء العراق:

بما أنّ الصورة الفوتوغرافية تمثّل من ناحية مداولها نسقاً إيديولوجياً فلا شكّ أنّ صورة الآخر تعبّر ويقوة عن وجهة نظر الراوي تجاه المختلف وخاصة إذا التقطت تلك الصور لرأس السلطة السياسية وهو "الرئيس"، فتكون صورة تضيىء الشخصية وتمثل علاقته بالآخر في أبعادها التأويلية.

أجمل صورة لرئيس عراقي ترسّخت في ذاكرة الجنوبي بشكل عام والشخصية النازحة من الجنوب إلى بغداد على وجه الخصوص بمحبة كبيرة هي صورة الزعيم "جد الكريم قاسم"، لقد أحبّ الرئيس الجنوبيين ويني لهم مدينة في بغداد ليستقروا فيها، فأحبوه كثيراً وأخلصوا له، ومن تلك الصور "جلب عبد الحصين صورة مرججة

⁽¹⁾ مكنسة الجنة/٣٩.

⁽۲) ملائكة الجنوب/۳۹.

لرئيس الوزراء وهو يبتسم ويرفع يده بالتحية، علّقها في الغرفة التي سكنتها فاطمة وزوجها (١)، أما صورة مصرعه بعد انقلاب ١٩٦٣، فقد ختمت ذاكرتهم بحزن طويل على فقدانه وبكراهية كبيرة لقتلته "بكى على، بكى كما لم يبك على أحد من قبل، وظل يتذكر مضهد الجندي وهو يبصق في وجه رئيس الوزراء، لعدّة مناوات بك البلدة وأبقت على صور رئيس الوزراء معلّقة فوق جدرانها". (١)

ذات الصورة حانثة مصرع الرئيس تكرّرت في "اعترافات رجل لا يستحي "(").
الرئيس العراقي الذي ظهرت صورته سلبية مثيرة الكراهية والنفور هو "صدام"
مثل هذه الصورة "عندما ألقى خطابه بعد أسبوع من الحرب، وكان للمرة الأولى
يضع نظارة لقد أثاره ذلك الأمر بلا شك وظن أن هناك ما يريد أن يخفيه من
خلال النظارات، أو أراد أن يضفي على نفسه وقاراً لا يملكه "(أ). حشدت الصورة
سلسلة من العلامات السلبية، الرئيس التواق للحروب، المتعجرف، المغرور، لا يعبأ

في رواية "تل اللحم" صورة ملتقطة من زاوية أخرى الشخصية "عندما يدخل كل البيوت على عائله، فهذه المرة أن يدخل إلى المطابخ ليكشف قدور الأكل ويفتح أبواب الثلاجات ويمنأل ربّات البيوت عما طبخن أو خزن لأيام الشدة.."(*).

تلك صورة شاهدها جميع الناس الصدام في التلفاز وهو يدخل البيوت ويفتح القدور والثلاجا

بشعبه مستخدمةً رمز النظارة السوداء القاتمة.

⁽١٠٢/علف السنة/١٠٢.

⁽٢) نفسها/١١٧)، وفي الرواية سرد موجز لسيرة عبد الكريم قاسم/٨٣.

١٩ الرواية/٢٩.

⁽٩) الرواية ٢٧/٢/ روايات عدة ذكرت شخصية "صدام" في خطابها السردي وإصفة اسلوكها وإدانة للممارستها أو مشيرة إليها "مكتسة للجنة"، "لك الرووس" و"حجاب العروس" و"عقول الخاتين" لكن المسورة الشخصية "الفوتوغرافية" ظهرت في. "الحرب في حي الطرب"، "لم اللحم/ ٨٩٠٥/٨.

⁽⁴ تل اللحم/٢٨.

ثانياً: الصورة الفوتوغرافية للفضاء الجنوبي:

إن رسم إحداثيات الفضاء الروائي جزء حيوي من وصف الشخصية فالفضاء الروائي يكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية بل وقد تعماهم في بلورة التحولات الداخلية التي تطرأ عليها(١).

بعض الباحثين تحدث عن مفهوم تشخيص المكان الأنهما "الشخصية والمكان يشتركان في التعالق الوصفي بكونهما يعبران عن مجموعة من السمات الدالة، ومجموعة من التراكم الصوري، بالإضافة إلى جزئية مهمة يتضمنها التشخيص وهي "أنّ تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها (٢).

وليس الواقع بالتحديد ما تلتقطه مجموعة السمات للشخصية والمكان وإنما تجربة النظرة العين المبصرة تتراوح بين الواقعي والإحتمالي "فالصورة لا تكتفي بالتمثيل الصادق لتجربتنا، إنها تكملها، تكثف عن الكامن داخلنا"(").

صورة المكان عند "باشلار" هي وضعية نفسية تقدمها الظاهرتية المتعلقة بقصدية الوعي واتجاهه المباشر نحو موضوعه وغايتها الإختزال أو التفخيم^(٤).

التواشج بين صورة الذات وصورة المكان مسألة تتعلق بظاهراتية الصورة ومن ثم تمتد في جذورها إلى الذاكرة وعملها وعلاقتها بالتحليل النفسي "على المحلل النفسي أن يركز عنايته على التمركز المكانى البسيط لذكرياتنا" (°).

⁽١) ينظر بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي/٣٠.

^{(&}quot;) بنية النص السردي، حميد لحمداني/٦٥.

⁽٢) العمورة المكونات والتأويل/١٠.

⁽¹⁾ ينظر جماليات المكان/٢٤٢.

^{(&}lt;sup>9</sup> المصدر نضه/٤٦.

وإن شئنا تشبيه الفضاء بالصورة فإنه يشمل الإطار الفيزيقي الذي يحيط بالشخصية، ويتضمن مجالاً داخلياً يستوعب الجزئيات في الكتابة الروائية. وإذا كان تحديد الإطار محدداً، فإن الإحاطة بالجزئيات هو ما يبدو أمراً صعباً لأنَّ الأوصاف متناثرة ومتشعبة على طول النص!.

مستظهر مجموعة محدّدات لوعي وإدراك "المؤلف والراوي والشخصية" تجعل الرواية تتحرك في فضناءات تكرارية "تمطية" نسبياً سواء في المكان العام الذي تتحرك فيه الشخصية أو في تلمّنها لجزئيات الفضاء الجنوبي والتقاطها للتفاصيل المهمة، وفي التصنيف التالي ستكون البداية مع صورة الفضاء المكاني ومن ثم المناخي والبيثي وأهميته في تشكيل صورة الشخصية.

أ- صورة البيت الجنوبي:

من أماكن الألفة والحميمية "البيت" المكان الذي يولد وينشأ فيه الإنسان، ركنه الأول، وكونه الحقيقي الثابت "إنّ مكاناً مغلقاً يجب أن يحتفظ بنكريات، ويتيح لها في الوقت نفسه الإحتفاظ بقيمتها الأساسية كصور "(١). يشكل البيت مجموعة من الصور التي تعطي الإنسانية أوهام التوازن لأن البيت تجسيد للمأوى والحماية "كل ركن وزاوية فيه كان مستقراً لأحلام اليقظة".(١)

نشاهد صورة وحيدة للرخاء والإرتباح في البيت "ينتصب منزلي في ركنه الشرقي، رحباً ضغماً وميسوراً، من طابقين، يشرفان على حديقة واسعة تتخللها السواقي الصغيرة المتفرّعة من ترعة رئيسة تمثّل في نفسي خلاصة ترع الشارع، حيث تصب فيها المياه بقوة دفع زائدة بسبب انحدار أرض حديقة المنزل

⁽١) جماليات المكان/٤٤.

⁽۲) جمالیات المکان /۵۲.

وانفقاضها مقارضة بغيرها في شارع الزعفران (١). صورة للبيت الكبير الجميل لم تتكرّر في الروايات اللاحقة، والسبب يرجع إلى أنّ "درب الزعفران" مكان افتراضي وليس مرجعياً، ربطه الراوي بالجنوب من خلال استدعاء قصمة تراثية حدثت في البصرة سابقاً.

أحد الرواة وصف بيته بالشكل التالي "يتقدمني خلال "المجاز" القصير الذي يطلّ على باب "الديوخانة" المهملة منذ أعوام، واستدنا يساراً داخلين "الحوش" حيث كانت العصافير في نروة اعتراكها بين أغصان السدرة الهرمة،... ساعة الليوان الجدارية تدى معلنة الوقت، وقف متأملاً فاغر الفم، صور أفراد العائلة الموتى والراحلين، وهي ترزين جدران الليوان". (١)، صورة توثيقية مهمة لبيت جنوبي يعد الآن تراثياً وهو أنموذج للبيت المشيد منتصف القرن الماضي وبقي ماثلاً لحد اللحظة في بعض من الأماكن التراثية والفقيرة، ومكونات هذا البيت شاخصة في ذاكرة العديد من الجنوبيين منها "الحوش، المجاز، الليوان، الدرج، الديوخانة، أماكن حميمة لبيت الطفولة القديم.

بيت آخر لراو منقف كان في البصرة القديمة وقتها، بيت نو طابع تاريخي، اقتسمته مع عائلة من ثلاثة أفراد، وأخنت طابقه العلوي ذا الشناشيل (٢). البيت نو الشناشيل صورة مألوفة للبيت العراقي التراشي، البطل المنقف عالباً ما يفضل البيت التراشي؟ قد يكون ذلك لأسباب تتعلق بإفلاسه المادي أو توجهات فكرية تتعلق في مساهمة البيت التراثي في التأمل والإبداع.

يصف الصحفي "أمجد" بيت صاحبه... بانبهار المحروم، وبمشاعر لا تخلو من الحسد "كان الترف يجد له متسعاً من أريحية راسخة في حجرة مطلّة على مرج

^(۱) درب الزعفران/١٦.

⁽١) سابع أيام الخلق/١٦.

⁽٢) مكتمة الجنة/٧٥.

صغير جدرانها مزججة بالزخارف وقد طليت باللونين الأبيض الهادئ والأزرق الدانوبي المربح للنظر، ستة مقاعد من خشب الأبنوس، كلّها التقت حول منضدة مغطّاة بالقماش الأخضر الغامق، لون مائدة القمار... (١)، الصحفي لم يصف بيته ووصف بدقة بيت الآخر المترف الفخم، هذا الشطب لبيت الأنا وإظهار لبيت الآخر الثري بين حجم ما هو متراكم في اللاوعي عن البيت الجنوبي المتواضع، تواضع البيت وافتقاره إلى سبل الراحة والعيش الكريم يمثّل صورة نفسية لواقع الحرمان والفقر التي يعاني منها الإنسان.

الحجرة، ذلك الركن من البيت الذي تألفه المرأة وتتوحّد به، فحجرة المرأة حصنها وسجنها في ذات الوقت، مكان أليف إليها لأنها تمارس جميع طقوسها فيه، الأحلام، الزينة، اللذة، ويمكن أن تكون مكاناً موحشاً إن مثلّت الحجرة سجناً للمرأة خلف قضبان ثقافة "الحريم"، "نوعة" اعتزلت في غرفتها احتجاجاً على سلطة الرجل "اختفت في غرفتي تغزل وتحيك الصوف، تغني وتذبل، فأبي كان الطريقة الوحيدة والملائمة لها للوجود ومادام كذا وكيت، ومهما وإذا، فلا شيء يتفع (١).

صورة لبيت ريفي شيّد في بدايات القرن العشرين "قبل أن يتزوج حسين، كان يسكن كوخاً قصبياً، مطلباً بالطين خلف المقام، وحينما حلّت الزوجة الجديدة، بنى حسين غرفة أخرى قرشها "بكمبار"، اشتراه من "سوق هرج"، وفاتوس وصندوق رصّعته المسامير، لحفظ الثباب "كاروك" للطفل ومرآة و "لكن". (") صورة واضحة ليبوت الفقراء في بداية القرن العشرين .

بيت جنوبي آخر شيد في ذات الحقبة التاريخية كان البيت محصوراً في الزاوية البعيدة من المقبرة الإنكليزية، الواقعة في عمق المقبرة من المقبرة الإنكليزية، الواقعة في عمق المقبرة من ناحية شمالها الشرقي

⁽¹⁾ موت الاب/ ٣٥.

⁽٢) الغلامة/٨٩.

^(۳) باكوكتى/٩١.

من جهة اليمين... قد بني البيت في أواخر العشرينات لكي ينام فيه المقتشون من جهة اليمين... صحيح أنه كان من موظفي التاج البريطاني الذين يعملون في ما وراء البحار... صحيح أنه كان بيناً صغيراً ضمّ غرفتين صغيرتين، لكنه لم يخل من بعض شروط الراحة: فقد زود بحمام فيه رشاش، ومطبخ على شكل بار (۱).

هذا البيت يشكّل مفارقة مع البيت الذي قبله في الوصف إذ أن بيوت الطبقة المترفة والموظفين الكبار والأشخاص العاملين مع الإنكليز تختلف في بنائها تماماً عن بيوت الفقراء المبنية من القصب أو الطين.

الجنوبيون النازحون إلى بغداد بسبب شظف العيش في الأهوار والأرياف كانت بيوتهم في "العاصمة" أشد بؤساً من السابقة "من القصب وسعف النخيل بنوا أكواخاً متلاصقة بغير انتظام بدت في تقاربها الحميمي وتراصها الأليف كما لو أنها تحتمي ببعضها ضد هجوم غزام غراء أو ثعالب متوحشة "(").

بعض بيوت المهاجرين شيّدت في المناطق المترفة "كانت مجموعة بيوت طينية محشورة في ساحة صغيرة محاطة بسياج، يطلق عليها "خان حسن والي، كان هذا الخان أشبه بجزيرة بائسة في بحر من الغني، مجموعة بيوت بائسة محاطة بقصور فخمة يقطنها أغنياء بغداد". (")

صدورة بيوت المهاجرين الجنوبيين الأوائل إلى بغداد صدورة مجمدة البوس والحرمان، بيوت من القصد أو الطين لا تقي من حرّ أو تحمي من برد، الملمح الإيجابي فيها هو تراصل تلك البيوت وتلاحمها في منطقة صغيرة، الشيء الذي أضاف إحساساً بالمودة والألفة بين ساكنيها، والأمر المهم الآخر هو هذا التجاور

4.2

⁽٩) ملاكة الجنوب/٥٤.

⁽٢) خلف السدة/ ١١.

⁽٢) أعترافات رجل لا يستحي/١٢.

بين أسباب الفقر والغنى في المدن الجنوبية والعاصمة بغداد مما يجعل من الهجنة والتناقض سمات رئيسة لشخصية المكان ومثلها الإنسان.

صبورة البيث الآمن والوادع تواجه تشويها وضبابية في روايات أخرى بسبب الأحداث والنكبات، فالبطل المطارد يترك بيته ويسكن في كوخ ناء متوارياً عن الأنظار كما في "أيوب، تل الرؤوس، حسناء الهور" أو يقضي حياته هارباً في شاحنة جوالة "حقول الخاتون"، في الحرب يهجر المقاتل بيته ويعيش على جبهات القتل "أقصى الجنوب، الحرب في حي الطرب"، ومن الملاحظ أيضاً أنّ صورة الأسرة التي يحتضنها البيت قد غابت نسبياً في هذه الفترة، فالأسرة لم تظهر واضحة إلا في روايات "خلف السدّة، ملائكة الجنوب، شروكية"، وهذه الروايات تمتعيد فضاءات المدن الجنوبية قبل حقب الحروب والنزاعات.

بمقابل البيت الكامل ترسم صورة لركن من أركانه مثل الحائط، تشغل تلك الصور جانباً وظيفياً في تفسير نوازع وتطلّعات الجنوبي وعلاقته بالمكان الذي يعيش فيه، من تلك الصور للباب والجدار "علّق على باب البيت المخلوع أصلاً من أحد البيوت، نعالاً درءاً لحسد العيون، وزيّن غرفة زواجه بصورة تمثّل "الإمام العباس" مرمياً، مبتور الماعدين، وفرسه تقتلع النبال من عينيه... حينما تهزأت الصورة بفعل الرطوية، ونهم الحشرات، ألصق صورة للإمام على بن أبي طالب، يشغ وجهه نوراً، معتمراً كوفية خضراء، نتصدل على كثفيه، بورتريه الإمام يستند كلياً إلى سيف مشطور تصفه، تحته خط خطاط كوفي مجهول "لا فتى إلا على كلياً إلى سيف مشطور تصفه، تحته خط خطاط كوفي مجهول "لا فتى إلا على ولا سيف إلا فو الفقار (١٠).

تشع صدورة الحائط على معتقدات الناس، والرموز التاريخية التي تؤثّر في لاوعيهم مثل صور الأثمة والأولياء، الذي والممارسات التاريخية، القتال، المدف،

^(۱) يا كوك*تي/*۹۲.

الفروسية، الظلم، الفداء، القتل، كلّ تلك الرموز تقدم توصيفاً أدق الشخصية الجنوبية يفوق في بلاغته صورة الشخصية ذاتها.

صورة أخرى معلّقة على الجدار "بسملت وهي تتقدّم في جلستها لتضاعف نور الفاتوس فانتشر الشعاع على الجدران الطينية ليتكسر وينشطر إلى عشرات الأشكال المتعرجة المبهمة، غير أنه كان كافياً لإضاءة صورة لشهداء واقعة كريلاء ثبت بعجين، وأخرى كبيرة مزجّجة مؤطّرة بشريط لاصق لأحد الأئمة الإثني عشر" (أ). إنّ الدلالة الأهم في الصورتين السابقتين هي المفارقة البصرية بين قدم الحائط ورطوبته، اللصق بالعجين، "الواقع"، وبين الصور التي تشير إلى شجاعة وإقدام الشخصيات البطولية التاريخية "المثال"، فقد مثّل الحائط مرآة الجنوبي النفسية فيما يعتقد ويحب من خلال توقه للبطولات والخوارق وهو مرآة اجتماعية البوس المعلن، واحتباس روحه بمواجهة الجدران المتهرئة.

مكانان مهمّان في البيت يعبران عن حالة التطهر واستعادة الحياة من خلال إزالة الأدران والخبث، وكلّما كانا في هندستهما المناسبة والنظيفة شعر الإنسان بالراحة والإنطلاق، والعكس يفرز العكس بالتأكيد. من الملاحظ أن صورة حمّام البيت لم تظهر مطلقاً في الروايات "عينة البحث"، ظهرت صورة وحيدة لحمّام عام "هكذا امتلاً حمّامها بالبخار والأغاني الأفريقية وطيّات بطون النساء والرجال المترهئة". (1)

هو وصف مقتضب "لحمام زكية" لم يبلغ مستوى الصورة الوثائقية للحمّام،

صورة المرحاض بدت أوضح من صورة الحمّام بعض الشئ "المراحوض صفّ طويل من ثقوب محقورة في الأرض عليها قطع من الأخشاب المبلولة، تحيط بها

⁽م خلف المدمرة.

⁽٢) مكتمة الجنة/٢٩.

ستارة من قماش الجنفاص، بلا سقف ولا أبواب تذكرت وأنت تمرّ على عدد من الرجال المقرفصين وهم يدخّنون أو يحتقون أمامهم ساهمين (١).

الصورة السابقة كانت موجهة إيديولوجياً المقارنة بين بوس مرحاص العمال الجنوبيين وترف بيت الراحة للآخر الأجنبي "كان الجنود الإنكليز هناك يجلسون مستريحين على ما يشبه تابوت طويل، سراويلهم تتهدل فوق سيقاتهم، يدخنون ويثرثرون أو يقرؤون الجرائد ليتعرفوا على آخر أنباء الحرب، في حين كانت روائحهم النتنة تنتشر في الهواء من حولهم"()، يتضح نسق كراهية وعداء الآخر من خلل صورة المرحاض.

أما مرحاض المهاجرين إلى العاصمة فتبدو بالشكل التالي: "مشل أسلافهم الأوائل أقام الرجال في أراضيهم أماكن مخصصة لقضاء حاجاتهم من القصب والحصران (٢).

صورة المرحاض البائسة والتي ينعدم فيها الصرف الصحي المناسب، صورة قديمة لكنها لم تندثر حتى التسعينات خاصةً في القرى والمناطق النائية. (1)

ب- صورة المزار:

كما وصفت بعض الروايات البيت، وصفت المزارات، مكان محبّب لدى الجنوبيين فيه يبحثون عن أصولهم العربقة، وعن جنورهم الممتدة، ويمثل هويتهم الراسخة في المكان، فقد كانت صورة المزار حاضرة في الروايات وان حاولت

⁽۱) ریاح شرقیة ریاح غربیة/۱۳.

⁽۲) تقسها/۱۲.

⁽٢) خلف المحدّم ٢٥١.

أ روايتا "مكسة الجنة" و"حسناه الهور" ذكرتا أوصلقاً للمرحاض معا شكل صورة ذهنية للمكان لدى المتلقى، ففي "حسناه المهور" يقول الراوي "أكثر الأمور التي صنعتنا هي وجود مراحيض تطيفة، لقد تقدنا في همت تلك المزية الإنسانية "١٣٥/.

بعضها التشكيك في مصداقية تلك المزارات الموجودة في أقاصى الجنوب إلا أنّ مجرّد حضور أضرحة الأولياء يمثّل عمق رسوخها في الوعي والذاكرة.

"مرقد السيد نور لم يكن أكثر من غرفة مهملة في الزاوية الجنوبية الغربية من الطبقة الأرضية لعسارة المصرف بطبقاتها العديدة، كان باب الضريح مثقلاً بعشرات الأقفال التي جعلتني لحظتئذ أفكر في أنها لم توضع لنيل مراد ما، بل من أجل إحكام إغلاق الباب، حرصاً على أن يبقى ذاك الولي حبيس مرقده إلى الأبد"(). الصورة تستحضر الجانب القاتم في مرأى الضريح تخدم البناء، الإهمال، الأقفال "، وذلك يشير إلى موقف الراوي من المزار.

صورة أخرى مشابهة "ضريح السيد شوفان، حيث تتحني بيوت الأوادم بوضع لواطي مخجل مشكلة هذا المسلك الإستثنائي الذي تضطر فيه النساء إلى تقليد أبو الجنيب" في المشي العرضي وهن يجتزن ذلك الجزء من الدربونة لخطوتين أو ثلاث، أكف من الحناء مدموغة على الحيطان، أصابع بدينة وأخرى مبتورة كما أن بعض البصمات يتّخذ شكل سمكة (١٠).

صورة نقدية للمزار منخرت من عادات البسطاء في الإعتداد به وتقديسه.

هنالك صورة ناصعة وحميمية لإحدى المزارات "مرقد السيد جار الله الذي أصبح ومعط كتلة من البيوت المزدحمة يؤدي إليه زقاق ينتهي بياب كبير مفتوح دائماً، على جانبيه رسوم أكف من صيغة الحنّاء يقضي إلى فسحة ظليلة بنيت في طرفها البعيد دورة مياه وحوض وضوء يأتيه الماء من برميل إلى جانبه كوز منفوف يقماشة مدوداء كتبت عليها عبارة "وسقاهم ربهم شراباً طهررا" داخل الكوخ كلّت الدكة المستديرة يقماش أخضر ارتمت عليه كوفية نبل لونها الأمدود،

⁽¹ سابع أيام الخلق/١٤.

⁽١) مكنسة الجنة (١٥.

وحول الدكة فرشت حصر كثيرة غطّت الأرض الترابية التي احتلّت زوايا الأربع صناديق، امتلأت بمصاحف مختلفة الأحجام. وفي كوى ضيقة مغلقة وضعت مسبحات وترب صلاة (أ). اشتغلت الصورة على ظاهراتية الإدراك الحسي لرموز المرزار وليست إينيولوجية انتقادية كالسابقة، وهي فلكلورية استعادت الشكل المعماري البسيط للمزار، مثلاً ضرورة ارتكاز الضريح في المنتصف، رمزية الدائرة واللون الأخضر في فضاء المزار، الدوران حول الضريح إشارة للزمن الديني الدائري، دلالة الماء التكرارية "الحوض، الكوز، دورة المياه"، الصورة تمثل حالة تأمّل في علامات المزار وانعكاسها على وعي الشخصية الجنوبية وإيمانها بالمزار والذاكرة التاريخ.

ت- صورة المضيف:

من الأماكن المعلقة المهمة التي صورت في الروايات، كلّ من يتطلّع داخل هذا المضيف الممتد. المرعب كحيوان خرافي بسبعة عشر طرفاً تتشبّت بالأرض كمخالب أسطورية ويجوف ضمّ قبل الساعة المئات من المجتمعين ممتصاً وعيهم ويجولاتهم، هضلوا كلاماً كثيراً وتحدّثوا عن أمجاد سابقة سامقة كالذرى،اجترّوها ونسوا حالهم (٢).

الصورة التقطت بعين من يرفض النسق العشائري من خلال انتقاد المكان، وهي صورة شعرية بالإضافة إلى كونها صورة نمطية.

⁽١ خلف السدة/ ١٤.

⁽٢) المىلىب/١٦.

ث- صورة الحي الجنوبي:

يشكّل وصف الأحياء السكنية أهمية لدى الروائبين عندما يشرعون في وصف المكان، لأنها تمثّل الأنا الجمعية وليست الذاتية النفسية للشخصيات كما هو البيت أو الحائط، العديد من الصور لأماكن عاشت فيها الشخصيات وأخرى تأثّر بها الراوى فصوّر فضاءها عن قرب، ومن تلك الصور للحى الجنوبي.

بعض الأحياء الفقيرة تعد تجمعات لإثنيات محدّدة، "بين شارع بغداد والشارع الذي يفصل بين محلّتي العرية والمحمودية تقاسمت العوائل الفقيرة الخريات والبيوت ذات الغرف الكثيرة عوائل كربية فقيرة سكنت غرف هذه البيوت". (١) لا تنفك صورة الحيّ عن مرافقة صورة من يعيش فيه، والبيوت كذلك، الأكراد الذين

لا تنفك صورة الحيّ عن مرافقة صورة من يعيش فيه، والبيوت كذلك، الأكراد الذين استوطنوا الجنوب تعدّ أحياؤهم وبيوتهم الأشد فقراً من غيرها.

صورة للأزقة في البصرة تنتابك الدرابين وتتلقت يميناً ويساراً فلا تخف من كلّ تلك الأسهم المعقوفة، إنها إشارات مسالمة ستبدي اهتمامها حتى أن بعضها سينهي نويته في درابين أخرى وينتزع دهاته من الأسواق القريبة، وتعثر بعضها من أجلك.. كي تزدهم فوق أكتاف الدربونة الزنجية، وتومئ لك برؤوسها المدببة نحو بيتهم/الضربح"().

الأزقة الضيقة توصل البيت المتهالك والإثنان يؤديان إلى المقبرة أو الضريح واقعاً وتأويلاً.

⁽١) المقطورة/٣٩.

^[1] مكنسة الجنة/٤ ١، "الدربونة" كلمة شعيبة جنوبية تعنى الزقاق.

ج- صورة المدينة الجنوبية:

إنّ مطالعة صور الأمكنة من المغلقة إلى المفتوحة ومن الأليفة إلى المعادية تكون أكثر وضوحاً كلّما انتقلنا من المكان الضيق إلى الأرحب، تتمرأى المدينة في الذاكرة مع الثيمة التي تطرحها الرواية، فالصورة لا تعود انتقائية كغيرها من الصور الأخرى، وإنما تكون ضرورية بوصفها جزءاً من الصورة الذهنية التي يشيدها القارئ عن الموضوعة.

تتعاضد الثيمة مع المكان في الصورة التالية "كنت على الأرجح أتحرّك على مطح مدينة انتسخت صورتها من ذاكرة المدن السومرية، مركبة من خيال بيكامسو المكقب، أو حلم غويسا المتعدّد السطوح، مكعب بانورامي لمدينسة عراقية (١).

مدينة الراوي الجنوبية جذرها الواقع وبناؤها التخيّل، مدينة نصّية تتماهى مع لمحات بيكاسو وغويا التكعيبية، وفي الوقت ذاته هي البصرة التي عاشت ويلات الحروب ودمّرت بالقصف الجوّي الأمريكي "مدينتي، البصرة، باصورا، بصرياتًا، بصرتى "١٠).

صورة لمدينة النجف في بدايات القرن العشرين "سار وهو منجذب" إلى حركة الناس في الأسواق، وعربات الخيول وصياح الباعة، كان يسير باتجاه القبة الذهبية للإمام على بن أبي طالب، فتسحره الدكاكين وأبوابها الخشبية والزخارف المرسومة عليها ومناثر الجوامع. وقبل أن يدخل إلى القبر مرّ بشارع "الحويش" فجنبته دكاكين الخطاطين والنستاخين والمكتبات، شاهد بعض المعتمين يحملون كتبا كثيرة، وآخرين يتصفعون مجلدات كبيرة عند واجهة الدكاكين". (")

⁽٢ كراسة كلاون/٩.

⁽۱) تقسه/۸۱.

⁽٢) حجاب العروس/٢٤.

صورة لمدينة السماوة منتصف القرن العشرين "السماوة بلدة صغيرة بها تقوب كثيرة وكبيرة، مراهقون يقطعون الطرقات مساة، نشالون يتبادلون البضائع كالتحيات بعيون ضيقة وشوارب فغمة، قوادون لا يتراجعون إذا ما بدأ الظلام يتظاهرون أنّهم غرباء حضروا للبحث عن نزل زهيد الشنن... تجار وكتبة وأعضاء في أحزاب بحبسون أنفاسهم وهم يختفون ومعط الخان الكبير أو وراء المقبرة في أنشاء التحضير للمظاهرات، نسوان مكروبات، وحيدات، معظرات بالمسك، بدويات يُظهِرن نصف أبدانهن وهن يبغن الخضار والفواكه، وغجريات كالأفاعي المريّشة يطلعن من القرات في أوقات المد فتبدأ التربة بالتشفق والإتحسار (١٠).

من منتصف القرن إلى السبعينات هل تغيّرت صورة السماوة؟." لهم تتغيير السماوة، ما زالت على وشك الإنتقال بين القضاء والمحافظة، طرقاتها الداخلية غير مزفّتة، مبانيها متباعدة والشوارع مكتظّة بالعربات القديمة، وأصحاب الدراجات الهواتية مازالوا يتسابقون من وراء الجسر العتيق وصولاً إلى مجموعة الحواش الكبيرة والمسورة بالأملاك الشائكة لدور السكك الحديدية في أول المدة الترابية (۱). صورتان لمدينة السماوة الأولى كانت موجهة نحو حركة العامة، وكيف كانت صاخبة على جميع المستويات السياسية والإجتماعية والثقافية، الصورة الثانية وجهت نحو المباني والطرقات وفيها تظهر المدينة في تراجع في مظاهر العمران مما يؤشر لتدهور الحراك السياسي والإجتماعي والتتموي في المدينة مع تقدم مما يؤشر لتدهور الحراك السياسي والإجتماعي والتتموي في المدينة مع تقدم

^{(&}lt;sup>م</sup> الغلامة/ ٩٠.

⁽١) الغلامة/٥٥.

في الثمانينات عند استعار لهيب الحرب، ما الذي يستحضره الجندي في مخيلته من صور المدينة؟ سوى الكراجات "يتنكر الكراجات المملوعة بالجنود وأضواء اللوكمات والنيونات وياعة الكراجات، والركض المتواصل بعد منتصف الليل للحصول على مقعد في سيارة ذاهبة إلى محافظة حدودية، ومطر الشتاء يسقط يفزارة، ويرد الليل الذي لا يرحم، وأدخنة السجائر وياعة الشاي وقطارات الليل المملوءة بالجنود والوجوه والملابس الخاكية". (١)

من أهم معالم مدينة العمارة "المقبرة الإنكليزية"، كيف بدت للراوي بعد عودته من رحلة الإغتراب "لم تعد هناك أشجار نفيل عالية ترتفع وسط الحديقة الواسعة تحجب الرؤية كما في الماضي، مثلما لم تعد هناك أشجار النبق التي انتشرت تحت ظلال النفيل في كل مكان، أما الشاهدة الضخمة التي ثبتت خلف الصليب مثل جدار من رخام أسود نقشت عليه أسماء القتلى من الجنود، فقد تحولت إلى جدار، لم يعد شيء يذكر بالمكان القديم "(۱). صورة المقبرة بعد أن أصبحت ركام التقطت بعد ٢٠٠٣.

صورة للجسر الرئيسي في الناصرية بعد قصفه "لحّان إسمنتي يغطي فضاء الجمسر الطويل في الضاحية الشرقية للمدينة... تعرض الجسر الإسمنتي إلى ضرية مدمرة في منتصفه تماماً، أسقطت نصفه وفكّت كتل الخرسانة والحديد، ولم يبق من الجسر في مكان الضرية سوى ممرّ صغير الايسمح بعبور المشاة إلا فرادى مثل سير لاعب سيرك على حيل مشدود (٢).

⁽١) أقسى الجنوب/٥٥.

⁽۱) ملائكة الجنوب/٩.

⁽٣) يوم حرق العقاء/٥٠.

تتقسم جمعور المدن إلى عالمين، عالم الفوق الواضع للعيان، وعالم آخر هو عالم المدن إلى عالم الشواذ والسكارى والمجانين، وبالمثل فإنّ في الجنوب عالم الفوق الظاهر للعيان وآخر يقبع تحت الجسر العالم المشؤوم الحقيقي للمدينة 1.

"أتسلّل أحيانا تحت الجسور، أسام وتوقظني أضواء المسيارات في الشارعين الذين يريطهما الجسر،.. يحظى بي بعض الشباب النازلين تحت الجسر، فأعرف أني زاحمتهم على مكان مشربهم، راكان أحد مجانين العشار يستحم من أنبوب مياه ينحدر من مياه الشطّ القريبة من أسفل الجسر، والرجل مسنّ أيضاً، وعارياً تماماً، النفتُ يمنة فوجدتُ آخر عار أيضاً...(١).

صدورة المدينة التي بنيت للنازحين الجنوبيين لا تختلف عن صدورة المدن الجنوبية المنكوبة وتسميتها باسم "المدينة" هو نوع من مفارقة ساخرة أو المجاز الذهني!."

"كانت مدينتنا المأهولة بالطين تمتلئ برواتح المزايل وروث الخيل وثفاء الأغنام ونداءات بانعي الملح والمجانين، ثمّة صخب لا يمكن أن ينتهي، نظل الأمهات صاحبات للصراخ ويظل الأولاد يلعبون ومعط برك الفوضى الآسنة، فيما تتزوي البنات عند زوايا الغرف القصية". (")

صورة أخرى لمدينة الصدر أقل قتامة من سابقتها، "سلسلة البيوت التي تقابل بعضها بعضاً في صدفوف متشابهة بأبواب ونوافذ من حديد موظرة بستاتر ملونة ... افتتحت أسواق وبكاكين في كلّ حارة من حارات المدينة التي اكتظت بالبشر القادمين من أماكن مختلفة... لم تعبّد الطرقات الفرعية الكثيرة، ما تعبّد

⁽١) مكتمة الجنة/٨٣.

^(۲) شروکية/٢٤.

هو شارعان رئيسيان الأول يمند من "الثورة الأولى" إلى "منطقة الداخل"، والثاني من "ساحة ٥٥" حتى الشركة". ⁽¹⁾

ثالثاً: صورة البيئة المناخية:

مثلما تضفي الأمكنة على الأنا صورتها وسماتها، وتعيد تشكيل ما لم يكتمل منها، فإنّ الصورة لن تكتمل إلا بالبيئة الطبيعة وهي "تشكل المجال الحيوي على مطح الأرض والمحددة بنقاط تماس بين الغلاف الجوي والغلاف الصخري، وتشمل البيئة الطبيعية على عدد من العناصر الفيزيائية كالتضاريس والتربة والمناخ والمصطحات المائية (٢)، وبما أن البيئة تشمل كلّ ما يحيط بالإنسان ضمن الغلاف الجوي ويعد المكان جزءاً حيوياً منها، والجزء المهم الآخر هو المناخ، يطبع المناخ ملامح الوجه بطبائع تميّز الأجناس البشرية، وهو الذي يصهر روح الشعوب، ذلك ما حدا بأحد العلماء وهو "فيكتور كوزين" للقول "أعطوني جغرافية بلد معين، ومناخه ومياهه، والرياح التي تعيد، عليه، وكلّ ما يحيط بجغرافيته الطبيعية، أعطوني محاصيله، نباتاته، وحيواناته فأقول لكم من هو إنسان هذا البلد والدور التاريخي ميؤديه "آ).

بدأ الروائيون تلمّ من أهمية الأجواء المناخية في تشكيل الفضاء وسمات الشخصية في الآونة الأخيرة، خاصة الروائيين البصريين لما يتميز به مناخ البصرة من تطرّف شديد يترك أثره في أشهر الصيف اللاهبة على التنفس والبصر والجلد والإحساس والشعور، اهتمّت رواية "ياكوكتي" بصورة البيئة المناخية الشمس والبحر والرطوبة وتأثيرهما على الشخصية والحيوات المختلفة "جو خاتق من بضار صمغي،

^(°) خلف السنة/٢٥٦.

⁽٢٠ الإنسان والجغرافياء كريستين نصمار / ٢٠.

[.] T E/4-di (T)

لم تطقه النوارس فهاجت في القضاء، نافضة عن ريشها الندى، والسرطانات الصغورة التي أغوتها النتن، خرجت من ثقوب الصخور، وأغوار الطين إلى المسناة، حتى الشارع، بحفر ... لاح إسفات الشارع وكأنه مضول بمطر هطل غزيراً لفترة، بنّل الجمادات، والهواء وأعطى الأشياء لمون ورائحة الخشب العتيق". (١) حالة الإختتاق بسبب عوامل الجو قد تكون صورة استعارية لاختتاق الأفق السياسي والإجتماعي للمدينة .

وفي ذات الرواية التي اشتغلت على موضوعة الأجواء المناخية للبصرة: "تشرجي يأتي بالكوابيس، بأحلام الماء المرعبة، يدخل المسمكات عبر الأتوف، أو يغرق الأجساد في البحار المظلمات، فتلتهم القلوب الكواسج والحيتان، ضيق، ضيق يبثم على الصدر، يرمضها". (٢) وصف المناخ يكون مستجيباً للغة شعرية فانسياب البيئة في دواخل الشخصية انسياباً لا مرئياً يشعر به ولا يتمثل يقربها للصورة الابيئة.

أولت "رياح شرقية رياح غربية" الفضاء البيثي الأهمية القصوى فصدّرت عنوانها به، تتقسم الرواية إلى قسمين، القسم الأول يكتبه "محمد أحمد" الشخصية الشرقية بما تحمله كلمة شرقية من دوال جغرافية وإينيولوجية وتقافية، والقسم الثاني مكتوب بأسلوب الراوي العليم والذي يسرد قصة المهندس "حسام حلمي"، ابن العاصمة انذي درس في لندن وعندما رجع لبلده عين رئيساً للمهندسين في شركة نفط البصرة، وهو متأثر بأسلوب الحياة والثقافة الغربيبين.

إن دال المناخ في العبّبة استخدم بمحموله الإيديولوجي أما الدال الجغرافي فيصور في المتن حيث تلعب أجواء الصحراء والحرّ اللاهب والرطوبة بوصفها

^(۱) يا كوكتى/۲۹.

^(۱) تضبها/ ۲۱.

أجواء تغذّي الملل والتذمر واحتدام مشاعر الكراهية ضدّ الأخر المستبدّ كلّ تلك العوامل بالنتيجة أدّت إلى إضراب عمال شركة نفط البصرة "عدما تهبّ الرياح الشرقية فوق هذا المكان مثقلة برطوية البحر فإنها تجعلك تتمنى لو غادرت جلعك فهي تقلقك بغشاء من ماء لزج يخشق حبيبات العرق في باطن المسامات"(١). روايات أخرى لم تغفل قيمة المناخ وسماته المميزة التي تؤثر على الشخصية لكنها لم تعطه تلك الأبعاد الرئيسة مثل الرواية المابقة.

صورة الشمس على الحدود وكيف تغذي الملل والإنتظار والترقّب "الظهيرة هنا كلّ شيء فحتى ما بعد منتصف الليل لا زال ثمة شعور بأن الظهيرة باقية كأن الشمس لطمة على وجه الأرض فيهى الأثر طويلاً رغم قصر قامة الأمنيات".(١)

البيئة المائية في الأهوار لها صور مميّزة تتناغم مع طقوس الجنوبيين ومعتقداتهم "الحقول الغلطسة في زرقة الماء المعبودة والتي تناويت في الابتعاد تحت كثافة الفجر الذي علته غيمة من ضباب كثيف، تخلّل أعمدة النخل وأحكم انتشاره على أشجار الغرب والنبق والصفصاف وقطعان النخيل، ولاح لمن رآه عبر ضفة الشط الثانية، كما لو أنه بقايا رماد ليلة فائتة، وينت القرية تتفكك وتنفصل صرائفها وأكواخها وتتغير مواقع حقولها كلما جذّف الرجلان بمشحوفهما الصغير تحت ظلّ وقت مبكر البجس من جمرة ليلة ساخنة هيجت مواجع كثيرة". (٢)

⁽۱) رياح شركية رياح غويية/١٣٠.

^{[ال}حسناه المهوز / 1 ، وهي من الروايات التي أولت الليئة أهمية بالفة في التأثير على شعور الاتسان بذاته وطبيعة علاقته مع الأخزين، يقول الراوي في مستهل الرواية "الماء بلا لون لكونه كل الألوان، ويحير المعنى عند الماء لكونه جمع المعلني فموطنه الأرض وأمه السماء، لم تجد الجغرافيا الماء يوما لكفه هو الذي يحددها ثم يحولها فتجد طباع الناس كد تغيرت، تقاليد وأديان . ١٩٢٠

^(۲) مولد غراب/۷.

صورة أخرى للأكواخ وسط المياه "الأشكال الهندسية التي خلفها تقاطع القصب مع بعضه، شكات تأطير للضوء الذي ينسكب ليسفر عما في خارج البيت الرابض على مرتفع كسفينة راسية على جروف مستعمرة المياه ومن خلال هذه الأشكال يبدو الهور ببرديه وسطح مائه الذي يحدث صوتاً منغماً ما إن يقع في مياهه شيء". (1) صورتان واقعيتان ترصدان فضاء الأهوار وتستدعيان اللوحة التشكيلية لتميز بيئة الأهوار بفضاء بصري "لوني وهندسي" مميز.

تشغل النظة العراقية موقعاً مهماً في علاقة الجنوبي بما حوله من فضاءات مختلفة إذ أنها تسمو إلى مصاف "الشخصية المعنوية" التي تشارك الإنسان وظيفته الفاعلية في العطاء والإحساس والتمرد، وكان الحزن على النخلة وما أصابها من تدمير في حقبة الحروب والنزاعات قد شغل جزءاً من تفاعل الذات مع محيطها واحساسها بالموجودات.

"أشجار النخيل التي فقعت رؤوسها ويقيت بلا رؤوس مثل جنود مزَفتهم الفتابل ويقيت أن أرى نخلة واحدة الفتابل ويقيت أث أرى نخلة واحدة تمثلك تاجاً ولم تمزق رؤوف الرصاص سعفاتها". (٢)

هنالك صورة لانتحار النخل في الجنوب احتجاجاً على الأوضاع رأيت سائلاً كثيفاً حالكاً، سال إلى جانبي جذعها الضخم مثل دمعتين سميكتين من الصمغ، لكنهما غزيرتان، سعافتها المتهدّلة على الجانبين، تصبح ظلالاً كثيفة تجعل من المكان أكثر عدمة مما عرفته عنها، فطوال تلك السنوات، وعندما آتي لزيارتها، كنت أرى أشعة النهار تلمع فوق سعفاتها، وإذا ما حركتها الرياح، لا يهم حتى وإن رياحاً خفيفة، اعتقدت بأنها كانت تغني". (")

⁽١) مستعمرة المياد/٧٧.

⁽۱) أقصى الجنوب/110.

^(۲) تل اللحم/۱۸۹.

نلحظ أنسنة النخلة ومعاملتها بوصفها شخصية تفرح وتحزن وتنتحر، في موقع آخر يتصورها أثثى "كاتت علاقتي مع النخيل علاقة أخرى، فعندما كنت أصعدها -خاصة في فترة المراهقة - كنت أملك شعوراً بالنشوة ".(١)

صدورة أخرى النخيل في أزمنة الحروب "ما أكثر النخيل الذي قتلته شظايا الحرب فتحوّل إلى مايشيه الجثث الواقفة المحترقة السوداء لا يصدح فيها الطبر". (١)

لكون النخلة سيدة الأشجار ولأنها علامة دالّة مهمة من علامات الجنوب لذلك تكون علاقتها بالشخصية أقرب للتشارك في الإحساس والألم والمصير.

إنّ الصورة النمطية الثابتة ذات المحمول الأيقوني مجال خصب لدراسة الشخصية السردية وعلاقتها بالمكان، ولقد أثبت الخطاب السردي قدرته المميزة بواسطة الوصف والسرد على استلهام الفنون البصرية في التصوير والتوثيق من خلال تفجير طاقات اللغة الكامنة في الحسّ، فالوظيفة التصويرية للغة تبدأ من رسم صورة الشخصية والمكان "التشخيص الفردي" مروراً بالشخصية الإجتماعية والتي تتضمن سلوكيات الشخصية، العادات والتقاليد، وليس انتهاء بدراسة الأنثربولوجيا الثقافية والتي تتضمن دراسة الممارسات والطقوس والشعائر للجماعات الإثنية والقومية" والعلاقات بين هذه الجماعات وتدرس أنظمة السلطة والقوة التي تهيمن على تلك المجتمعات.

⁽۱۹۹/هسفنه)

⁽٢) يوم حرق العقاء/٩.

المبحث الثاني: الصورة الرمزية

توطئة: الفرق بين الدليل والرمز

في كتابه "نظريات في الرمز" يثير "تودروف" إلى أنّ الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل "متى حمل لفظ" الدليل على معنى واسع يدخل تحته معنى "الرمز" فيصير هذا عندئذ تخصيصاً له".(١)

من ذلك بالإمكان التقريق بين الصورة الفوتوغرافية المنتمية إلى حقل التمثيل الوصفي الدلالي والصورة "الرمزية" المنتمية إلى الرمز، الدليل قابل للشرح، والرمز استحضار لانهاية له، الرمز تأويل مفتوح، فردي، فيه يحتفظ الوجه الدالّ بقيمته الخاصة، بكثافته، المثل متعدّ، والرمز لازم بحيث لا ينفك مع ذلك عن الدلالة" (١)

تكون العلاقة الدالّة في الرمز انتقال من الخاص إلى العام وإلى المثالي، هي حالة خاصة من خلالها "لأعوض عنها" نرى فيما يشبه الشفافية، فالرمزي عند "غرته" هو النمونجي، هو النمطي، هو ما يمكن اعتباره تجلياً لقانون عام". (")

وقد ربط "يونغ" الرمز باللاوعي النفسي، فهو يقول "إن كلمة أو صورة تكون رمزية حين تتضمن شيئاً أكثر من معناها الواضح والمباشر، إنها ذات مظهر لا واعي أعمّ لم يحدّد بدقة أو يوضّح بالكامل". (*) فالرمز هو لغة اللاوعي أو العقل الباطن.

عند القول إنَّ الرمز ذاتيّ ومكتِّب ونمونجي وعلامته مستقلة بذاتها، فهل يتبقى للسنن الذي نبحث عنه هنا تواجد يذكر؟ تبدو المسألة جدَّ إشكالية، للوهلة الأولى

⁽أ) نظريات في الرمز ، ترفيتان تودوروف، ت، محمد الزكراوي/١٣.

⁽٢) نظريات في الرمز/٣٢٦.

⁽۲) نفسه/۲۲۷.

⁽١) الإتصان ورموزه، كارل يونغ، ت سمير على/١٩.

ممكن القول "الرمز لا سنن له ولا يمكن أن يكون له سنن، إنما هو خطاب فني في الفن، رمزي في الرمز (١) لكنّ هذا الرأي ليس قطعياً، والكلام عن الصورة السريية يختلف عن الصورة الشعرية، في السرد هنالك مساحات للتواشح بين النصّ والمرجع الخاص والعام، الزمز الشخصي والرموز الجماعية، كلّ نلك يجعل من عملية تجميع الصور الرمزية ورصفها إلى بعضها إمكانية للتوصّل إلى سنن كلّي يجمع شنرات الإشارات الرمزية الخاصة بكل نصّ روائي، وتبقى للصورة الرمزية أهمية كيرة في دراسة النوازع اللاشعورية الإنسان وعلاقتها بالرموز الجماعية.

والصمور المتواترة في الروايات هي أولاً: الصمورة المشهدية، ثانياً صمورة اللوحة التكيلية، وثالثاً "الصورة الحلمية".

أولاً: الصورة المشهدية

الصورة المتحركة خاصية لصيقة بالفيام وحدتها الرئيسة "اللقطة" وهي "مجموعة من الصور المتتابعة المشكّلة الفيام، وهي المحدّدة للمكان الفني باعتبارها تفصل بين جزأين وعرفها المخرج "ايزنشتين" بأنها الخلية الأولى للمونتاج". (٢)

إنَّ الفيلم نظام دقيق تدخل في صياغته عناصر كثيرة ومعقدة محددة بزوايا الكاميرا وقدرة الأخيرة على الإيماء والتعبير والخداع والتكثيف بشكل مختلف عن الصورة الفوتوغرافية، ويكون المكان جزءاً حيوياً في بنائها "تعتمد الصورة السينمائية

⁽أ) متعمة الدكتور "محمد الزكراوي" لكتاب تودوروف السابق/9، تودوروف لم يجزم بأن الرمز لا سنن له وإنما هو استئتاج من قبل المترجم لأن الكتاب بحث في المقربات بين الدايل والرمز، وفي تلك المقربات تستشف محاور الالتقاء الخدورية بين الإثنين.

^(*) معجم السيمياتيات/١١٢.

على عدّة صبور متعاقبة ثقع ضمن زوايا مختلفة ومتكاملة، وهو ما يجعل المتلقي إزاء عملية إعادة إنتاج إدراكي لوحدة المكان (١٠).

ونتيجة لدقتها وتعدّد عمق المجال التصويري فيها ومساهمة فنون المؤثرات الصورية والإستتباع والمونتاج والموسيقى في صياغتها فهي تستخدم الفزترغزافيا لكنها تتجاوزها في الدلالة فهي لا تعيد إنتاج الواقع إنتاجاً ميكانيكياً مثلما تفعل الصورة الفوتوغرافية، بل إنها إلى واقع خيالي مسرود فوتوغرافياً "محكي". (٢)

إنّ اللقطة تخضع الصورة الواقعية لإعادة إنتاج عبر خصائصها النقنية المميزة لذلك فإن الصورة الفيلمية قد تطوع للمحمول الرمزي كلما كانت الرؤية أعمق وأكثر تكثيفاً تصويرياً وأعقد استخداماً للتقنيات الحديثة، هذا في الحقل الفيلمي الصرف أما الحقل النصي فهو يطوّع تقنيات الصورة الفيلمية باللعب التوصيفي المتقن. في رصد المشاهد الفيلمية في الروايات الجنوبية سأقسم المشاهد بحسب الموضوعات التي استثارت الراوي الجنوبي وجعلته يصوغها بطريقة "اللقطة".

من الصور المشهدية المتواترة في الروايات المدروسة هي كالتالي:

أ- مشهد البلوغ الجنسي:

من المشاهد التي كتبت وباهتمام كبير، ذلك المشهد المتمثل بالتجربة الجمدية الأولى التي نقلت الصبي/البطل من مرحلة الطفولة إلى مرحلة استشعار الفحولة والإحساس بها وما يستتبع ذلك الإستشعار من آثار نفسية واجتماعية على سلوك الشخصية وأفعالها، فذلك المشهد تكرّر بشكل تطابقي مع اختلاف بعض الجزئيات في روايات "الحرب في حي الطرب، أشواق طائر الليل، الصليب، خلف المسدة، شروكية، حسناء الهور"، وقد كان أكثف تلك المشاهد وأقربها للصورة الفيلمية التي

⁽¹⁾ معالم السيمياتيات العامة أسمها ومفاهيمها، عبد القادر فيهم/١٣١،

^(۲) نفسه/۱۳۱.

حشدت لها إمكانات تصويرية لغوية تتداخل مع مدردية اللقطة الفيلمية، المشهد الذي وصفه "يوسف بن هلال" لتجربة بلوغه:

"حينُ أمسكت هي بالطرف الآخر من حزمة البردي عاوينا محاولتنا لرفعها إلا أتنى أخنت أتربّح واكتشفت مندهشا أنها لم تكن تساعيني كانت تتظاهر فقط بأنها تحمل معي...، قررت ألا أحاربها في نعتها المتعبة تلك إلا أني فوجئت بجسدها اللين الساخل ينزل فوقى، في البدء فرشتني على ظهرى فشعرت بالأعواد الهشة الباردة تنصهر تحت ثقل جسدينا، بعد ذلك أسقطتني على التراب فرجنا نتقلب على الأرض ... "(١)، المشهد السابق أشبه بفيلم روائي قصير أطلق عليه الراوى اسم التجربة وهو المقطع الحادي عشر من الرواية استغرق مدى زمنياً على صفحات الرواية قدره "ست صفحات" تبدأ بتجوال الصبي في الحقول مع أصدقائه إلى لقائه بالمرأة الحطّابة التي استدرجته إلى رفع حزمتها من البردي ومن ثم أغوته، بعدها يشعر الصبى أنه قد غادر عالم الطفولة ودخل عالم الفحولة تحسستُ جسمى ثم سحبتُ أصابعي الملطخة بذلك السائل اللزج الذي له عبق لقاح النخل في البعماتين في موسم الربيع، وانطلقتُ أركض إلى البيت وأنا أصيح مهتاجاً: أصبحت رجلاً! أصبحت رجلاً ".

يصور المشهد لحظات مهمة في حياة الصببي، هي لحظة اكتشاف الجسد، ولحظة الإحساس الغامر بالفحولة، بعد ذلك جاءت النهاية التي تواشبت مع موضوعة التجربة الأولى وعلاقتها بالنضج الإنفعالي والنفسي للشخصية "في ذلك اليوم الذي توهمته أسعد يوم في حياتي كلّها بدأت خطواتي المتعثّرة على طريق

⁽⁾ الرواية/٨٦.

العذاب الطويل في عالم المرأة الوعر "(١)، الشهوة والفحولة هما لعنة الشاعر "يوسف بن هلال" ولريما المنقف الجنوبي بشكل عام.

جاء المشهد مؤثراً لما حشد له من أوصاف حسية وتوثيقية للمكان، وحركة كاميرا ذكية مفعمة بالتفاصيل والإشارات الرمزية الإيحانية، مثل رمز المنجل الذي تحطّب به المرأة تعبيراً عن حاجتها لعنصر الذكورة، وفي المشهد توصيف لخليات الأنثى ومشاعرها المتضاربة تجاه الشريك ما بين العطاء أحياناً، النقعة والكراهية أحياناً أخرى، يبقى المشهد في ذاكرة التلقّي طويلاً لكثافة تصويره.

وللدلالة على أن تقديم وصف نفسي للشخصية الجنوبية تتضامن عند زوايا ومحددات تكرارية محددة، نتلقس مشهد التجربة الأولى في رواية ثانية "اعتلي القارئ المنبر، وتجمّع حوله وخلفه عند من حملة اللوكسات فاتضحت ملامحه في الضوء، كان يرتدي دشداشة سوداء وحزاماً جلدياً أسود أيضاً ... قرأ الشطرين الأولين من قصينته ثم أعادهما عدة مرات كي يمكّن الحاضرين من حفظهما ... في الخلف، في الظلام، يصغي علي إلى إيقاع القصيدة وردّات المشاركين ثم في الخلف، في الظلام، يصغي علي إلى إيقاع القصيدة وردّات المشاركين ثم يصغي إلى الهمس الذي يطلقه جسده وهو يقترب من بدرية ويلامس عباءتها الناعمة، كان الطقس حاراً والعرق يتصبّب، مرة أخرى قريت بدرية وجهها من وجهه وقالت - "الدنيا حارة"... "(١) مشهد طويل فيه محاولة "مونتاجية" مكثفة الماسيي على وشريكته بدرية وهما، يتابعان المشهد ويستسلمان الحظة شبقية عابرة الصبي على وشريكته بدرية وهما، يتابعان المشهد ويستسلمان الحظة شبقية عابرة

William Al Pro

والمراعضي توريوا المستأثر موارا والأ

Continue of the Continue of the

⁽٢ الرولية/٧٣.

^(*) خلف السدة/ ٧٧.

حركتان متعاكستان ترصدهما عين الكاميرا بين الحزن والحب، الدموع والفرح، بين صعود الموكب، الجموع وهبوط الهمس، اللمس، الفيض "وقد كثّف المشهد بالمؤثرات الحمية "السمعية والبصرية" ومؤثرات الفضاء المكان، المناخ.

المشهد السابق والذي قبله يبرزان ظاهرة إجتماعية مهمة إذ غالباً ما تكون الحقول والمزارع أو التجمعات المشتركة للأهالي في فرح أو عزاء مسرحاً للتواصل وتبادل المشاعر بين الجنسين. المشاهد التي قاربت تجربة البلوغ في "شروكية، حسناء الهور" لم تكن بذات الكثافة والتركيز اللذين كانا في المشهدين السابقين إلا أنهما عبرًا عن ذات المضمون. (١) إذ أن التجربة الأولى وغالباً ما تكون عابرة وغير سوية تؤثر على مستقبل الشخصية ونظرتها عن جسدها وانفعالاتها ونظرتها للأخر النشريك.

ب- مشهد الإغتصاب:

مشهد بلوغ الفتى الجنوبي الذي أخذ حيزاً واسعاً من الوصف في الروايات لم يكن مثله بلوغ الأنثى، فلا يوجد مشهد يصور ذلك، ولا يوجد ذلك الحبور والإحتفاء بالتجربة الجسدية كالذي نجده عند الذكر بل بالضد من ذلك نجد أن حضور الجسد الأنثوي مقترن بحضور العنف والإكراهات والهيمنة ممثلة "بالإغتصاب"!.

رواية "الغلامة" قدّمت مشهداً لاغتصاب المعتقلات من مختلف الإيديولوجيات الحزبية في سجون السلطة اتسم بالتكثيف والإيحاء بحيث تجاوز حدود تصوير الواقع إلى المشهد الفيلمي الرمزي بدلالاته الإستعارية الشفافة الموازية للمواقعة الجسدية "كنت أتراجع وأبشرة العرق واللعاب تقنف عليّ من فكوك فولانية وأنا شائرة القوى، في ذلك الوقت تيقتت من أصوات أزيز الطائرات تأخرت في فرز

⁽١) شروكية/١٩، حسناء الهور/٦١.

أصواتها من غبائي الشديد وانغماري بأبداتهم التي كانت تتوالى وتتساقط كمياه النسافورات فوقي... (()، صورة مشهدية مكثفة مازجت بين شعرية التعبير "أزيز الطائرات، مياه النافورات" وبين السردية الفيلمية الواقعية، فهي تصف مشهد الانتهاك في السجن بالتناوب مع الصورة البلاغية المعبرة عن الحالة.

رواية "بعد خراب البصرة" كانت هي الأخرى قد تطرقت لموضوعة اغتصاب الناشطات الشيوعيات في السجون والمعتقلات بعد شياط ١٩٦٣. (٢)

روإيات "مكنسة الجنة، خلف السدّة، ملائكة الجنوب، اعترافات رجل لايستحي، شروكية، حسناء الهور" قد ذكرت التعنيب وسوء المعاملة في حقب مختلفة من تاريخ العراق، وعلى مستويات خطابية مختلفة من سرد وحوار "داخلي وخارجي" إلى استخدام المشهد الفيلمي.

من تلك المشاهد والتي فيها معالجة مهمة لممارسات الإنتهاك الجعدي التي تعرض لها الإنسان الجنوبي إبّان حكم النظام البائد ومنها المشهد التالي: "تم رفع العصابات عنا فداهمنا ضوء خافت في غرفة مستطيلة أشبه بنفق، كانت رطبة وتفوح منها رائحة نتنة، بعدها أمرونا أن نخلع جميع ملابسنا حتى اللباس الداخلي، تراعشت الأيدي حينما وصلنا إلى كشف عوراتنا، تلك كانت بداية فقدان الذات والدخول إلى مملكة التشوة... "(").

في مشهد آخر مقابلة بين الإنتهاك الجمعدي الذي يتعرّض له الجنوبي في العاصمة بفعل الفقر والحاجة وبين انتهاك جمدي وفكري آخر يتعرّض له في

⁽أ) الرواية، يبدأ المشهد من صفحة ٢٠ الى ٢٨ ينتهي كالاتي "يوسعون الفطى يعيدون الأمور الى حالتها الأولى، للوجه واليدين والساقين، والطيوان عاد للتدخل ثقية وعادت الأبواب أيضاً، الأصوات تتواصل بهن الشماتة والتهكم "أعدم الزجع".

⁽٢) الرواية/٢٢٢.

⁽٢ جسناء الهور /٢٧.

المعتقلات "رفعت رأسي وتتحتحت فانسلت ببطء إلى الأسفل باستسلام أخذتني إلى وسط صالة الإستقبال، باستسلام شدّ المحقّق عيني وأمرني بالانتظار كان العالم بعج بروائح التوسّلات والأكاذيب". (١)

إنّ علاقة الجنوبي بجسده وأهمية الآخر في الوعي به وتشكيل رؤية محددة عنه موضوعة شغلت حيزاً واسعاً في الروايات سرداً وتصويراً ورؤية ثقافية وما ذكر من أمثلة على مشاهد النضوج الجنسي والإنتهاك الجسدي تتهض دليلاً على ذلك.

ت- مشهد المواجهة:

لاشك أن العنف والإقتنال والمواجهات في ظروف مختلفة تعدّ من سايكلوجيا الذات الإنسانية المجبولة على حماية النفس والحفاظ عليها في مقابل الآخر لذلك فإن تمثّلات المواجهات سواء بالفعل أو بالحوار تعدّ وصفاً مهما الشخصيات التي نتبنى الصراع أو تكون شريكة فيه، والمشهد بما يمثله من شمولية واتساع في الفضاء التصويري يمنح الراوي مجالاً واسعاً لرصد سلوكيات عدد أكبر من الشخصيات ومراقبة حركتها تاريخياً واجتماعياً.

اهتمت روايات "رياح شرقية رياح غربية، الصليب، خلف المددّة برصد سلوكيات العامة من الناس في تتبع واستقصاء مشهدي يشبه حركة الكاميرا في الفيلم وهي تصور اندفاع الجمهور نحو تحقيق فعل جماعي في لحظة تاريخية محددة.

تتاولت "رياح شرقية رياح غربية" إضراب عمال وموظفي شركة نفط البصرة، صورت مشهداً طويلاً من بدء الإضراب إلى المواجهة مع مدير الشركة والحاكم الإداري للمدينة "المستر فوكس" ومن ثم مفاوضات الحكومة المركزية في بغداد مع المضربين حتى نهاية الإضراب حيث فرقته إدارة الشركة بالقوة.

^(۱) شروکية *(۱۲*

شغل المشهد من الراوية الفصل السادس عشر وكان بعنوان "يوميات إضراب دموي" يبدأ بسرد أحداث اليوم الأول من الإضراب إلي اليوم الثاني والثالث حتى اليوم العاشر وهو اليوم الأخير، يصور الراوي الأحداث بالتناوب بين السرد والحواز مع استخدام مكثف المؤثرات السمعية والبصرية "يشمق فرحان الصفوف ويخرج بقامته الطويلة، فاتحا بيده زيق دشداشته وكاشفا صدره الأسود في الشمس يصيح وهو يتقدم نحو المدير "إرم مستر! إرم"، سلوك فرحان الإنتحاري يلهب مشاعر الآخرين فيندفع عند منهم وكل واحد يكشف عن صدره ويصيح "إرم" ويعضهم ينوّح بيديه مهدداً.. يبدو الخوف عنى وجه المستر فوكس ويتراجع إلى الوراء "(۱).

من اليوم الثاني والثالث للإضراب يخرج الراوي المشهد متناصاً مع الفنون البصرية، فيقول "مشهد في الأرض البراح التي يلعب فيها الصبية الكرة أحياناً، بالقرب من مقر المشروع يتجمّع الآن عند من العمال البسطاء الحمّالون والكنّاسون والفرّاشون والفرّاشون والخدم يملوون الهواء ضجيجاً وغياراً وهم يدورون ويلوّحون بكوفياتهم ويضريون الأرض المتربة بأقدامهم بحماس... ما يقوله هؤلاء الرجال يبدو غير مفهوم لمن لايعرف اللهجة الجنوبية، فهم يقولون كلاماً مثل هذا، أشلون تكس الهاورتايم، باين الكست باص وطبت للمنزول"). يستمر الراوي في إحالة سرده على تقنية المشهد فيعنون مشاهد الإضراب "مشهد متحرك، مشهد وحوار عند أحد المداخل، سيناريو اليوم العاشر، مشهد خارجي، خارج مشهد" يحدد الزمان، ويصف المكان، يرقب حركة الشخصيات بأدق تفاصيلها.

⁽أ) الرواية/١٨٧، شغل المشهد من صفحات الرواية من ٢٠٧/١٨، يونكر أن الروائي "مهدي حيسي الصبكر" من لمرز الكتاب العراقيين الذين تتناصر رواياتهم مع فن "السوناري الغيامي" فالصبكر عندما يكتب رواياته لا يمسك بهده كلما فقط وإنما دائما ما يحمل كاميرا تصوير أيضاً، وإحساسه التصويري في الكتابة السروية غير محدود. (٢) للدماية/١٩٧.

إنّ ما نكر في المقتبسين يمثل صورة ناصعة لسلوكيات العامة حيث يحركها الشعور البمعي المتمثل بالعدوى السلوكية في تبني الفعل وإن لم تفهم مقدماته وتفشل في تحقيق نتائجه.

المشهد السابق مثل مواجهة إيجابية للشخصيات قامت بها للدفاع عن حقوقها ضد الآخر المستبد، في زاوية أخرى ترضد حركة المواجهة عندما تكون تعبيراً عن سلوك فوضوى وهمجي دائماً ما نلاحظ العامة تقوم به في أوقات الفراغ الأمني، والسناسي وبمثل ظاهرة مستشربة يطلق عليها في الثقافة الشعبية "الفرهود"، وتعني مرقة الممتلكات العامة والخاصة والإستيلاء عليها بالقوة، تكون المواجهة مع الدولة التي يظنّها الجنوبي معادية له وسارقة لحقوقه فيقوم هو برد فعل عكسي ممثلاً بسرقتها!، رصدت رواية "الصليب" حركة العامة وسلوكياتها ملقية عليها تبعات التدهور السياسي والإجتماعي بسبب جهلها وفقرها وقلة وعيها الفكري والثقافي، هنالك مشبهد في الرواية يصبور ظاهرة "الفرهود" في الفصيل الثالث عنوانيه "العصيان" حيث حرّض الشيخ "مزاحم الجلبي" أبناء عشيرته على عصبان اللهلة من أجل مصلحته الخاصة: "هاجمت الحشود المركز، وحين تحطِّم بابه الكبير، تدفَّقت سيولهم فيه، في أوّل الأمر نهب المهاجمون بنادق المشجب صارخين مهلِّلين ثم اندفعوا نحو الدواتر، مزَّقوا الأضابير والسجلات ثم تطايرت الأثاث نهباً بين أيدي المتصارعين عليها"(١). يستمر المشهد في تصوير نهب المدرسة والمستوصف والدوائر الباقية، هذا النوع من التخريب وسرقة الممتلكات العامة بمثل سنناً اجتماعياً للشخصية المهمشة والتي تختزن في داخلها شهوة التخريب والسرقة والإعتداء على الآخر وتظهر تلك السلوكيات في أوقات الفراغ السياسي والأمني.

⁽١) الروفية ٢٤/٣٤.

رواية "سابع أيام الخلق" وفي القصة التراثية التي تضمنتها "مخطوطة السيد" نشاهد مواجهات عديدة وعلى مستويات مختلفة، فتارة هنالك مواجهات بين الشيخ "مطلق" وبين "السيد نور" وتارة بين الشيخ "مطلق" وعوامل الطبيعة والجغرافيا، وتارة بين الشيخ والإنكليز أو القبائل الأخرى المنافسة، تصور تلك المواجهات بكاميرا فيلمية مميزة.

"قال الراوي: غير أن تحذيرات العديد النور لم تذهب عدى، فذات ليلة جفل الجميع على صوت رعد جبار هز أكواخهم، فهبوا مذعورين من نومهم، إذ أن موسم الأمطار كان قد انتهى، وحقول القمح فطمت لكي تجف العدايل قبل الشروع في الحصاد...، شوهد مطلق يندفع من بيته كالمجنون وقد احتمى بعباءة صوفية، انتفخت خلفه، وهو يعدو في اتجاه الحقول..." (1). هذه المشاهد يرويها "القصخون" وهي شخصية تراثية تروي العير والمغازي بطريقة الإنشاد على الم الربابة" ولذلك فإن أسلوب مدرها منتاص مع هذا النوع من العدرد التراثي للقصص في اهتمامه بنتميق العبارة وتنغيمها.

البطل الشعبي "مطلق" يسحرنا بمغامراته المتواصلة بمواجهة الصعاب.

رصدت أقصى الجنوب مشاهد متفرقة من معركة الفاو، وصوّرت معاناة الجيش في عبور منطقة "المملحة": "بعد عبورهم شطّ العرب واحتلال المدينة وتوغلهم في رأس البيشة في الجنوب والمعامر شمالاً، تحرّك اللواء باتجاه المملحة، وهناك عشت فصول أكبر المعارك ضراوة، الجنود يتقدمون في مستنقعات غاية في التعقيد، الطرق الضيقة بين المستنقعات لا تتسع لمرور أكثر من خمسة جنود بشكل نسق والإيرائيون يتمركزون في مواضع اعتراض على طول الطرق وعليك أن تتلقف رصاصهم في صدرك لتمرّ؛ مرّت أيام والرجال يغصون في الملح

⁽٢) الرواية /٥٣ .

والدم... (١٠). مشاهد معركة الفاو ومعاناة الجنود فيها منحت الرواية دفقاً فنياً تناصنياً جمالياً مهماً مع فن السينما.

هنالك مواجهة من نوع آخر، حدثت بين زوج وزوجته؟ الشاب الجنوبي ظلّ ينظر إلى إبنة العاصمة "زوجته" نظرة ريبة وشك لا تخلو من شعور دفين بالكراهية، الزوج وزوجته يعملان مترجمان في أجهزة النظام الأمنية، لكن إبنة العاصمة تتميّز بحظوة ومكانة عند النظام لايملكها الزوج، هذا ما دعاهما للمواجهة المصيرية، وإذ يواجهان بعضهما فإنهما يواجهان وطناً مزّق ضميره الوطني وعمّت الكراهية بين أبنائه بتغرقة مياسية وطائفية وطبقية متواصلة طوال عقود "ذلك المماء عرفت وجبهة أفضل من أي وقت مضى، عرفت تقريباً لماذا كانوا يرسلون إليها فقط بالذات عند حاجتهم لمترجم...، كانت وجيهة بالفعل امرأة أخرى، وكأنها مقبلة إما على الإنفصال عني أو على الموت غذاً "(أ).

وهو من المشاهد الطويلة استغرق صفحات عدّة من الرواية تضمّن نقاشات سياسية ونكت شعبية لا تخلو من البذاءة، وممارسة جنسية صيغت بلغة تصويرية جسية انتهاكية لجسد الرجل ومغرقة بالتفاصيل الإيروتيكية.

ث- مشهد المقابر الجماعية:

من المشاهد الروائية التي وتقت تلكم الجريمة التي أقدم النظام البائد على ارتكابها بدفنه عشرات الآلاف من معارضيه في الجنوب وهم أحياء في أماكن مختلفة على طول البلاد وعرضها، من تلك المشاهد المؤثرة: "فيما بدا مشهد الحقر "لغريب مهدي" والحداد وكأنه لإيغنيهما، كانا جالسين على ربوة مقيدى

⁽أ) الرولية/٢٢/٢٠.

⁽۴) تل اللحم/۲۲۰.

الأيدي، ولا تمر في ذهنيهما أية فكرة عما يجري، وكأنهما كانا ثملين، وريّما لم يصدقا أن ما يجري هو حقيقة وليس كابوساً يواصل المشهد رواية الجريمة إلى أن يصل نروته، دفع الحراس التراب حتى وصل إلى ومعطيهما، فبكيا ويكى الحراس خاسةً... وبينما كان منخاراهما يكافحان بالزفير،انهال التراب فوق رأسيهما هذه المرة بسرعة أكبر،.. لربّما حتى يتخلّص الحراس من منظر الوجهين والعينين والفمين اللذين يكافحان من أجل البقاء، فوصل التراب إلى فمهما، وبدا الإغماء والتراب يغطي ويدور حول رأسيهما، ثم لم يبق منهما غير خصلات الشعر، بعد ذلك تلاشى كلّ شيء منهما وسويت الأرض وكأنّ شيئاً لم يكن (١٠). مشهد تراجيدي مؤلم يمثل مصير هؤلاء الشباب الذين دفنوا أحياءً حيث تظلّ الروح المتعلقة بالحياة ترقب الجسد "الوجه والأعضاء" وهما يقاومان ذلك العذاب المهول قبل أن يحضر الموت!.

مشهد قصير آخر يصوّر كيف تستلم العوائل رفاة فتلاها بعد ٢٠٠٣ "هال افترابه من المددة العجوز، فتحت العجوز وهي تتقدّم نحوه كيساً أبيض مطبوع عليه باللون الأزرق "معمل طحين الميثاق" وناولته البنت الصغيرة، ويثقة تامة عبّات أحد الهياكل في الكيس وأعطته إلى الصغيرة وهي تجرّب النهوض... أما الهيكل الآخر فقد تقدمت امرأة عجوز أخرى قالت له بأنها أم سعد مسوادي وهي تشير إلى الرفاة، وحينما رمت نفسها عليه وأخذ نحيبها يقترب في أحد مقاطعه من الضحك، "(١). المشهد يمثل مفارقة مع سابقه فهو يحوّل لحظات الفجيعة والحزن إلى سخرية مريرة أو إلى مشهد "كوميديا سوداء" توصل الضحك بالألم والبكاء.

⁽أ تل الرؤوس ١٣١/١٣٦.

⁽٢) مكتسة الجنة/١٩.

ج- مشاهد غامضة:

من المشاهد الغامضة التي تأخذ المتلقّي إلى عوالم ما فوق الحسّ، عوالم غير مرئية فيها إثارة، مشهد البيت "المسكون بالأشباح"، البيت المسكون ملك للآخر المعادي الذي يروم الهيمنة على الذات الجنوبية، فاستحضار الأرواح والسحر والشعوذة وتسخير الجنّ أساليب يسلكها الآخر الوصول إلى أهدافه، "جاء ارتفاع الدرب المفاجئ، فأدركت أتني قرب القصر، لقد غدوت قريباً منه، ريّما على مسافة ثمانين أو تسعين متراً، كان العشب مبللاً بالندى والممرّ الشجري يزداد تشابكاً ويكاد يفقد شكله... بيد أني بدأت أمدمع دبيب أقدام ولهات أنفاس ساخنة، فجمت في مكاتي مصعوفاً من الذهول" (١).

إنّ الإيمان بالسحر وبوجود الأشباح والأرواح يملاً فراغاً في الذات عندما تعجز عن تفسير ظواهر وأحداث وملابسات فتعوض ذلك الفراغ في الاعتقاد بالقوى الغيبية الأخرى.

المشهد السابق يتكرر ولو بشكل أكثر ايماء بما يتناسب مع الموضوعة "لم يكن صعباً عليه أن يراه متنقلاً ما دام المترل يتشكل من طابق واحد تلتف حوله شبابيك واسعة ذات منافذ على الحديقة... لكنه بعد أن أمضى وقتاً في غرفة الإستقبال تلبّسته حالة أخرى، كمن يحتفي برفقة خاصة كان بضمك ويتناجى ويشكو ويتغازل، كان ملتاعاً ملؤه الشوق".(")،

مشهد البيت المسكون بالجنّ، والشخصيات التي تؤمن بالسحر والشعوذة مثلما حمل جانباً جمالياً في بناء المشهدين، مثّل من ناحية ثانية صورة للوعي الثقافي لدى الراوي الجنوبي فقد طرحت موضوعة السحر والشعوذة والماورائيات

⁽١) ليوب ١٣٤/٠٤.

^(۲) درب الزعفران/۷۲.

السايكولوجية بشكل منطقي وجاد وصفاً أو تفسيراً للأحداث في الرواية^(١)، وأجواء المسحر تلك تمثّل حالة الإختتاق السياسي والفكري في التسعينات فيلجاً الكتاب إلى الماورائيات .

مشهد يصوّر حادثة اغتيال غامضة في اللحظة التي خشي فيها أن يقع شيء ما بصلابة وعنف، كان كلّ شيء قد تمّ، فرأى قامته تلتف وأصابعه تتفتّح، مجرّدة، شم رأى الشارع ساكناً، ورأى نفسه مرمياً على الرصيف وقد نخره الرصاص، لكنّ النمر لم يكن معه، لم يتكوّم جواره... كان وحيداً بلا نمر، حينما أطلق الرصاص، بصلابة وعنف، فتهشّم زجاج الواجهة وقطعت شظايا باشطة، في فداحة، هواء الرصيف"(). يحيل المشهد المتلقّي إلى حادثة اغتيال مشابهة حدثت واقعاً "اغتيال عدي صدام" بدلالة، النمر، السيارة، الساحة، الرصيف، تدور الرواية بمجملها عن موضوعة الشبيه، رجل بصري تتلبّسه شخصية صاحب النمر فيظنّ أنه هو، ويظل يتصوّر أنّ حادثة الإغتيال الشهيرة منتكرّر معه مرازاً.

من المشاهد الأخرى، مشهد ظهور "حفيظ" ليلة اكتمال القمر: "المكاصيص كالدراويش ما إن يسمعوا أصوات الضرب على الدفوف والصنوج وسط تراحم التراتيل والقراءات حتى تتغير سحناتهم وتضطرب قاماتهم، تتمايل من خدر ورغبة في التجلّي... فصوص ولآلئ تتبثق من رحم الماء في الأقاصي فتتوغّل في عينيه وتسحرهما، كائن ضوئي فخم ينهض من مهد الماء وقاعه، متفرعاً كشجرة كبيرة نحو الأعالي بحيث عجز عن إدامة النظر باتجاهه (")، المشاهد الفيلمية فيها متسع لتصوير أساطير الجنوب الغرائيية.

⁽١) روايات التسعينات في الداخل كربت موضوعة السعر فقد كان هناك توجه علم انتفل هكذا موضوع.

^{(&}quot;) الفريسة/ ١٣٠

⁽٢) مستعمرة المواه/ ١٣٠.

إنّ أغلب الصور المشهدية التي قدمت صور قاتمة لإكراهات نفسية وسياسية واجتماعية تعيشها الذات في واقعها وتتمثّلها من خلال المشهد، فليس هذالك صورة مشهدية تنقل حالة بهجة أو تآلف مع الآخر أو المحيط.

ثانياً: صورة اللوحة التشكيلية

خلافاً للصورة الفوتوغرافية تقدّم لنا اللوحات الشخصية والفنية بصورة عامة عبر ألوان تتجلّى فيها آثار الروح علامة مستقلة بجوهرها "إن اللوحة بصدد معاينتها، جملة من العلامات النوعية المتمثلة في الألوان، والأسطح والإنطباعات، وتعمل على تجسيدها بتنزدها وكليتها ضمن علامة متفردة .(١)

تعد اللوحة النتشكيلية جزءاً حيوياً من الذاكرة البصرية للرواية، الرسم يكمل نقص الرواية فهي بوصفها فناً زمنياً خطياً تظلّ في حاجة الفنون البصرية التي تمنحها التواقت وتعطى للانطباعات والأفكار جانبها المرئي الشائق.

"بإعادة تقديم اللوحات بصرياً ووصفها لغوياً وتفسيرها تصويرياً والنطلّع إليها باهتمام الروائيين وتركيزهم فيوسعنا أن نرى ما رأوه ونقيم ذلك التواصل المثالي بين صورهم المرئية أثناء الكتابة وتلك التى تدور فى أذهاننا أثناء القراءة". (٢)

إنَّ تتاصَّ اللوحة التشكيلية مع الحكاية غالباً ما يأتي بأسلوبين، إما أن يكون فنَ الرسم حاضراً في النص ويقوة من خلال الإشتغال على الأبعاد التتاصية بين اللوحة التشكيلية والنص الروائي، أو أن السارد يتقمص دور الرسام ويحاول أن يرسم باللغة لوجاته الخاصة به والمتعلقة بثيمة الرواية.

⁽¹⁾ معالم السومياتيات العامة/١٢٦.

⁽٢) اللوحة والرواية/جيغري ميرز، ت:مي مظفر ٧/.

في التناص مع اللوحة التشكيلية، كرّست كرّاسة كانون "آفاقاً واسعة للحوار بين الكتابة واللوحة "تستطيع الكتابة أن تحقّق نصّاً تكعيبياً باختزال الحوادث الماضية في لحظة التصوّر الآنية لحظة التنكّر الشاملة للتفاصيل والأجزاء (١)، تنهض الرواية بثيمة أساسية وهي أنّ الكتابة التي تبدو عسيرة بل ومستحيلة في حقبة الكبت والخوف بإمكانها أن تجد خلاصها بالإقتراض من التشكيل رمزيته بمواجهة تاريخية الرواية وتكثيفه ومواربته بمواجهة إعلان العلامة اللسانية، فألرسام في اللوحة يبقى خارجها أما الكتابة فموصومة بالتلبّس والإصرار في طرح الأفكار وتمثل تبعانها ذلك ما كان يخشاه الراوي أو المولف.

استمادت ذاكرة الراوي لوحات الرسام "غويا"، أهمّها مجموعته "الكابريتسوس أو النزوات"، ابتدأ غويا مجموعته برسم صورته الشخصية "رقبة شور تنتهي برأس ممتلئ يميل إلى الجانب بهاللة شعر مجعّدة، فم غاضب، عينين طافحتين، بصرامة يعقويية نظرة مزدوجة من السخرية والعطف على المجموعات البشرية التي تختلط بالملائكة في مصوراته الجصية على كنيسة "سان أنطونيو "في مدرد").

لماذا صوّر غويا رأسه برقبة ثور؟ هل لأنه عاش في حقبة الحروب والإضطهاد في عهد "تابليون بونابرت"؟، وهل حاول الراوي استعادة "غويا" بلوحاته وصورته الشخصية لأنه عاش في عصر دكتاتور آخر "صدام" والذي لا يقلّ شراسة ودموية عن "تابليون"؟ هذا ما يتضح من قراءة اللوحة التشكيلية وتأويلها بما يتناسب مع موضوعة الرواية.

⁽١ الرواية /١٦.

⁽أ) الرواية/14 ، يقول الرابع، عن الرسام "كان يستاج هاتين المونين للانقلاب على ولائه للثورة الغرنسية، ونقده إحملال دلمايون لمدريد عام ١٨٠٧ / ١٤.

اللوحة التي جعلت تصديراً للرواية عنوانها "حلم العقل" "يبدو فيها الفنان نائماً على حافة منضدة العمل، محاطاً بأشباح عقله الحيوانية وهي تحلّق حول رأسه الراقد بين نراعيه، وقد خطّت على جانب المنصدة عبارة تقول "عندما ينام العقل تممتيقظ الوحوش". (١) القاسم المشترك للوحتي "غويا" هو رمزية الرأس وأهميته في تشكيل صورة الذات، فكلما كان الرأس مشوهاً أو حيوانياً كانت الشخصية التي تحمله كذلك، والراوي كان متماهياً مع رمز "غويا" لأن رسوماته تميّزت بخاصية التشكيل الحيواني لمرأس الإنسان تعبيراً عن حالة غياب "العقل" أو قتله !.

كان للوحة "جورنيكا، بيكاسو" حضور وصفي فاعل على فضاء الرواية، "خطوطها قاطعة مثل حد شفرة، أعضاؤها مبتورة، وبساؤها مجردات فزعات، محشورات مع ثور وحصان في ملجأ نصف مضاء بمصباح كهربائي معلّق، وآخر زيتي تحمله امرأة، أشكال غير كاملة تبحث عن منفذ تخرج منه إلى فضاء أكبر". (1) إن استعادة لوحة "الجورنيكا" مثّل رمزاً جمعياً وليس شخصياً مثل استعادة لوحتي "غويا"، فالرمز هنا يشير إلى حالة الإحتقان والخوف التي تعيشها شخصيات اللوحة النسوية كتك التي عاشها الشعب العراقي نساء ورجالاً خلال القصف الجوّي في حرب 1991، مع التركيز على الرموز الانثوية في اللوحة الماثلة، وفي خطاب الرواية بشكل عام حضور لمعاناة النساء وعذاباتهن، فالحروب تستهدف خطاب الرواية بشكل عام حضور لمعاناة النساء وعذاباتهن، فالحروب تستهدف

هذه اللوحات العالمية استعادتها ذاكرة الراوي في تتاصّ مباشر، أما لوحة الراوي الخاصة والتي الذي حلم به الخاصة والتي الذي حلم به اللوحة اللغوية التي تستدعي الألوان والسطوح والكتلة. "التصقت أجسادنا في عناق

⁽۱) الرواية/١٦.

^{(&}lt;sup>۲)</sup> الرواية/ ١١.

صامت رعشة امتنان وانتفاضة اشتياق، حزمة أضلاع موحدة الإحساس، جذع سداسي الأطراف، سبق أيد وست سيقان مضفورة بحبل، ثلاثة رؤوس معصوبة، ساعدًا من وضعية العناق وأرسم جذعين دافنين يحصران حسداً ثالثاً ضنيلاً مختنقاً بلعابه ومخاطه ووصوصته، طاوياً جناحيه تحت سترته العسكرية الهاسعة". (١) الجذع سداسي الأطراف الذي يشكّل النص/التشكيلي/ التكسيبي للراوي متكةن من أطراف، الراوي الجنوبي المتقف، والطباخة "زوجته"، وطفاتهما المتبناة. الشخصية الرئيسة في رواية "نرب الزعفران" رسام أيضاً، واللوحة التي تملك مخيلته، لوحة أقرب للسريالية، وهي تمثّل موضوعة الرواية في تكثيف تشكيلي يغني عن السرد المسهب "فضاء واسع تتناقض فيه الألوان وتتخاصم كأنها تصرخ وتصبح ببنما تقيع في زاوية من ذلك الفضاء أصابع متهدّلة عابثة بقبت عالقة في ذهني بلجاجة، وثمّة إصبع أو بقاياه بين خرز المسبحة المتفرطة". أبما أنّ الرواية تتحدّث عن شخصية تَقيّة ووَرَعة "جلال الدين الأمين" تتعرّض لحملة من الإبتزاز والتقويه والدسائس من قبل الآخر "زيدان" الأمر الذي يؤدي إلى موت الشخصية حزناً وكمداً، تتضم أبعاد اللوحة التشكيلية المرسومة بالحروف والكلمات "الجمل الوصفية"، الأصابع المتهدّلة العابثة للّخر، والإضبع المقطوع "رمز الشهّادة التاريخي"، والمسبحة المنفرطة رمز جلال الدين الأمين، اللوحة تعبّر عن موضوعة القتل غيلةً وظلماً برمزيته الدينية المتمثلة بالشهادة والفداء.

في "موت الأب" إحدى الشخصيات اسمه "عادل بيكاسو"، رسام موهوب المسطرته ظروف الجوع والحصار أن يتخلّى عن قناعاته الفنية الأصيلة في الرسم

143

⁽⁾ الرواية/١٠٨.

⁽٢) في الصفحة ٣٧ ، يصف الأسفيع المتهدلة، وفي صفحة أخرى ينتبيف إليها بقلها الإصدع وخرز المتبدعة المغلوطة في السفحة/٥٧ ، وهذا منسن الغروقات المهمة في التعاطي مع المسروة بين الغن والأدب، مخيال المتلقي عمل استجماع الصورة.

ويتوجه التجارة الفنية المتمثلة باستنساخ اللوحات العالمية أو رسم اللوحات البسيطة السائحة وبيعها على الطبقة الجديدة من أثرياء الحصار، الراوي يصف لوحات الرسام بين زمنين، زمن الكنب والتشويه، وزمن القناعات الفنية الراسخة، في الأول أضحت اللوحات مخوضى الألوان دلّت على نزعة تجارية بدأت تحثّ خطاها باتجاه لوحات جنسية رخيصة أو صور شناشيل ومشاحيف وقوارب رسمت لفرض الإبهار أو دهشة مشاهيها، بورق بورتريهات بلاحمن أو هوية، خيّل إلى أن صيفي يعاني من أزمة نفسية أو ضائقة مادية (أ).

في عقود القناعات الراسخة كانت اللوحات "سائت فيها نزعة التجريد للأشياء والبحث لها عن عمق ميسور يعينه الخيال للنفاذ عبر القشرة الرقيقة للألوان، بين تحويل الشكل البشري من نزوعه الواقعي الجاهز ويين خطوط وألوان غلب عليها طابع الضربات المعربعة الحادة والمتقتة الموحية بدمار شامل لا يرحم". (") اشتغلت الرواية على تقديم صورة وصفية "بصرية وذهنية" لطبائع الشخصيات وتقلباتها في زمن الحصار، ركزت على تشويه الذاكرة الفنية والجمالية، فالإنقلاب على التذوق الفنية والجمالية، فالإنقلاب حصراً، الرسام عادل بيكاسو والصحفي أمجد شريكان في الترويج لثقافة الإستهلاك والنسطيح والنفعية التي استشرت في حقبة التسعينات.

تشترك روايتا "يا كوكتي" و "الصاليب" في تقديم لوحة تشكيلية واقعية الزنجي المضطهد: "الشبح المنسي سلمان" يقف أمام مياه نهر الخندق يحدق فيها، غير آبه بوجود أو ذهاب العمال، ولا بآلتهم الضاجة، إلا أنه أخيراً جنس عند جرف النهر، ووضع رأسه بين يديه كأنه لوحة من لوحات القنان "فان كوخ". (")

⁽١) الرواية/٧٢.

⁽۲) نفسها (۲۷

^(۴) يا كوكتي/٢٧٤

داخل الزنزانة والسلاسل في يديه ورجليه كان يقبع محشوراً بين جدران تضغط عليه.. يأخذ رأسه بين يديه ويرسل نظراته المرعوية وسط العتمة (١٠).

الحدث الرئيسي في رواية "مكنسة الجنّة" يدول حول الذبابة التي رسمها "وداد" على وجه "الرئيس" والتي تسببت بإعدام اثني عشر رساماً بصرياً ودفنهم في مقابر جماعية "هنائك ذبابة ميتة دعكت نفسها، عليّ أن أمسح تلك النبابة التي لؤثث الجدارية وأن أصلح ما أفسده الطلاب فيها أثناء محاولاتهم لطرد النبابة، التي جعلت من أنف الرئيس يبدو أقطشاً".(١)

الذبابة على وجه الرئيس في الجدارية التشكيلية صورة رمزية غاية في التكثيف والتعبير اختصرت كثيراً من الشرح في وصف العلاقة بين هذا الرئيس وبين شعبه، الشعب الذي مثل شعوره بالرفض والكراهية لذلك الرئيس على شكل ذبابة.

الراوي/الرسام في الرواية يصف صورته الشخصية وحالته النفسية بالتناصّ مع لوحات أحد الفنانين العراقيين "رسمت جسدي تحت خطّين يمثّلان الجسر، كنت محشوراً وأشغل كلّ مساحة الفراغ تحت الجسر والبنايات فوقي تبدو أصغر من أصابع قدميّ، أطرافي متقلّصة ووجهي سمين ومسطّح يشبه وجوه المقاهي في لوحات فيصل نعيبي"("). إن الذاكرة التشكيلية للروائي تزوّده بآفاق فنية واسعة لرسم الصورة الشخصية للأبطال والشخصيات.

في رواية "حجاب العروس" اللوحة التالية "أضع صوراً لبغداد في غرفتي وأرسم صورة لامرأة بلا أقدام تشبه زينب، أبصى على صور "الهمرات" الأمريكية لقد جعلت بغداد تحتضر بلا حكاية نرويها"(أ)، الراوي الجنوبي الذي يعود إلى مدينته

⁽۱) الصاليب/١١٢

⁽٢) الرواية / ١٤

⁽٢) مكتسة الجنة/٩٨.

⁽⁴⁾ الرواية/ ٩٥.

بعد الذي ألمّ ببغداد من أحداث العنف والإقتدال، تزيحم ذاكرته بالصور الفوتوغرافية واللوحات التشكيلية التي تصور أحداث العنف، ومنها صورة المرأة مبتورة الأقدام وهي حبيبته التي فقدت أطرافها بحادث تفجير إرهابي.

في "نيل النجمة" صورة للعالم الذي يتمثله الراوي "هما عالمان متناقضان، أحدهما ظاهر للعيان، والآخر سري يلازمنا كظلاننا، ويعيش في كدره في الظلام والرطوية، فالحياة في حقيقتها مظلمة محصنة أدواتها التمائم والحروز والرقى وأثياب وقرون الغزال وأثياب الفيلة وجلد الأفعى"(١) هكذا يرسم الراوي العالم الغارق في أتون الشعوذة والرقى والحروز وقراءة الطالع والذي يهرب من واقعه المرير إلى استكناه الغيب وقراءة الطالع.

وفي رواية "حقول الخاتون" ومن خلال تكثيف الوصف تستنبط لوحة فنية واضحة للعالم الذي أراد الراوي تصويره في الشاحنة لا أحد يستطيع أن يروي حكاية بالا تبغ أو بأسنان ذهبية ضاحكة وهو يتحدث عن قديمة أو محتملة" (١)

إن لوحة الفقراء الذين يتكدّسون في شاحنة جوالة وبينهم الغجري صاحب الأسنان الذهبية، يظلّلهم التبغ بدخانه وهم يتحدثون عن معاناتهم تعدّ لوحة رمزية معبّرة عن عالم المهمّشين المتداعي الذي تعيشه شخصيات الرواية.

إنّ للرسم وللكتابة الكثير الذي يقوله بعضهم لبعض كما تصرّح بذلك فريجينيا وولف (٢)، فسلسلة الوظائف التي تتبناها اللوحة التشكيلية في النصّ متواصلة من التشخيص إلى الإستعانة بالثقافة البصرية في تفسير الفعل وقد لا تقف عند شعرية المنظور السردي باستثمار مكثّف لجماليات اللوحة، وذلك ما توضّح من الصور المذكورة سابقاً.

⁽⁾ الرواية/١٧.

⁽۴) الرواية (۲۵.

اللوحة والرواية/٧.

أ- الصورة الطمية:

الصورة الحلمية هي الأكثر تمثيلاً للصورة الرمزية من الصور المرثية الأخرى، فما بين الحلم والرمز وشائح علاقة ترقى إلى الإندماج والتماثل، 'كارل يونغ' يصف تلك العلاقة بقوله 'إنّ لغة وأناس اللاوعي هي الرموز وإنّ وسائل الإتصالات هي الأحلام ((1)، إن الأحلام تعبير عن اللاوعي الفردي للحالم وهي المنهل الأكثر شيوعاً للبحث في مقدرة الإنسان على الترميز (1).

وقد كان العالمان النفسيان الأشهر في دراستهما للأحلام "قرويد" ومن بعده تلميذه "يونغ" قد اتفقا على أن الحلم هو نتاج اللاوعي وأنه عبارة عن سلسلة من الرموز وكما يعبر عنها فرويد "إن صور الحلم إنما تشبه رسوم الكتابة الهيروغليفية أو غيرها من الكتابات المصورة ". (") غير أن الفرق بينهما هو أن "فرويد" يعدّ الحلم لغة أو علامة قابلة للقراءة والتأويل مثل اللغات الأخرى سوى أنها "تتميّز يفقر نحوي وثراء بلاغي يجعلها تستند إلى الإعراب في تبيان معانيها وليس إلى التعاقب مثل اللغة المتداولة (")، أما "يونغ" فيركّز على رمزية الحلم في كونه مجازاً وليس سرداً "لا يمكن فصل أي رمز في الحلم عن الشخص الذي حلم به وليس من تفسير محدد أو مباشر لأي علم "(")، وبذلك تكون نظرية فرويد هي الأقرب لدراسة سريبة الحلم من خلال قراءته بوصفه نمعةاً لانسيالات اللاوعي ومن شم يمكن تأويله سيوائياً.

⁽۱) الإنسان ورموزه، كارل يونغنت سمير علي، ٩.

^{(&}quot;) ينظر الكتاب نفسه، ٢٨.

^{(&}quot;) تامير الأحلام، سيجموند فرويد، ت مصطفى صفوان، ١٦.

⁽¹⁾ ينظر الكتاب، نفسه.

^{(&}lt;sup>4)</sup> الإنسان ورموزه، ۲۵.

يتبنى "فانسون جوف" وجهة نظر مفادها أن الصورة الأبيبة نتاج الإستيهام النفسي والتلقي الحسي كليهما، فيقول "إن الصورة البصرية تظلّ خارجة عن الذات لايكون التلقي دور في إنتاجها، وأن الصورة الحلمية محددة بالكامل من قبل استيهام صرف "متشكّلة داخل الجهاز النفسي، فيما تكون الصورة الأدبية بوصفها استيهام صرفا مكوناً انطلاقاً من عناصر استيهام الغير، نتاجاً مختلطاً. (١)،

إنَّ سردية الحلم في الرواية هي محاولة واعية من قبل المؤلف لاستثمار بلاغة الصورة الحلمية ورمزيتها في تفسير سلوك ونوازع الشخصيات، وتطويع أسلوب السرد في الحلم غير القائم على النتابع وإنما على الإستبدال في تأثيث مسرود مواز للمسرود التقليدي يشكل مفارقة فنية معه ويمنح الملفوظ السردي شعريته.

من الصور الطمية التي جمدتها الرواية الجنوبية معبّرة عن كوامن الرغبة واللاشعور النفسي الشخصية، الحلم الطويل الذي سرده الراوي نيابة عن الحالم "عننان قاسم" والذي راوده الحلم في طريق الهروب من الجبهة بعد قتله ضابطاً في الجيش، يستغرق الحلم أربع صفحات يدور موضوعه عن "الشهوة، الفن، الحرب، القتل" يبدأ بالآتي: "سياج كبير التفّ حوله سور عال، خارج المسور تجمّع الانضباط العسكري بكثافة، راح يتجوّل في المسبح بمايوه السباحة بمحاذاة السياج، فجأة جاء فريق التصوير فيم يبدو أنه جنسي ذلك لأن فريق التصوير كان عارباً، نسي منظر الانضباط وخوفه واندفع إلى مكان التصوير". (") عدنان الذي كان يحلم بالهجرة إلى أوروبا ودراسة السينما هناك، وقد وجد نفسه فجأة في توامة الحرب والدمار والموت يعاني من أزمة تعذيب الضمير بسبب كراهية الأب، توامة الحرب والدمار والموت يعاني من أزمة تعذيب الضمير بسبب كراهية الأب،

 ⁽²⁾ أثر الشخصية في المرواية، ٤٤، يستنج القسون جوف" من خلال دراسته للمسور الثلاث أن المسورة الأدبية التعبر توليفا للمسورة البصرية والمسورة الحلمية " فهي تضم الإبداع الخاص إلى المساهمة الخارجية/ ٥٠.

^(۱) الحرب في حي الطرب/٦٦.

معاناته وجدت طريقها في الحلم لا شعورياً، فكان كل حدث يمثل رمزاً لما هو كانن في لاوعي الشخصية، العبور العالي، ساحة الحرب، "الإنصباط العسكري، دائرة الخوف، فريق الفيلم، الحلم بالسفر، الفيلم الجنسي، الشهوة المكبوتة، ثم تظهر رموز الحلم الأخرى تباعاً "بين الأنقاض يئمح عنان بعلة عسكرية معرقة، كلاشينكوف مفككة الأجزاء، استقرّت عند زاوية البيت خارطة للعراق منطخة بالدم، رفعتها الربح عن الأرض ثم ألقت بها عند وجهه هبطت تمعتقر بين فخنيه" إشارات الحلم تبدو واضحة ومعبرة عن أزمة الشخصية، أما التأكيد على "ما بين الفخنين" فهو إشارة الفحولة المندحرة بدائرة الحرب والموت والدمار.

حلم "عننان قاسم" هو الأطول وقد سرد سرداً مشهدياً محاول الراوي أن يلخص عقد الجنوبي وأزماته السياسية والنفسية والإجتماعية والتي بؤرتها كلمة واحدة هي"الكبت".

حلم آخر يراود شخصية المعلم "إنشي أسير في صحراء يتبوني كلب مدلل، أجتاز تلالاً من الرمل، وأصل إلى أرض رملية جافة، هناك تنتظرني نشاب جابعة، أصير فريسة هذه النثاب المنتظرة التي تهجم على كلبي المعلل وتمزقه، أرى أصير فريسة هذه النثاب المنتظرة التي تهجم على كلبي المعلل وتمزقه، أرى أسناتها ومخالبها وهي تقوص في أحشاء الكلب"(١)، تدور سردية الحلم الماثل عن فقدان الأمن، فالمدينة لم تعد لها وجود في الوعي أو الذاكرة كل ما يحيط بالإنسان صحراء قاحلة!، وجاء الرمز الحيواني متوافقاً مع الروح الإنسانية التي تماثله، فالكلب رمز الوفاء والصداقة مع الإنسان وقد كان يشير إلى "مريم" حبيبة الراوي والتي لقت حتفها عند قصف الجسر كغيرها من الأبرياء، أما النئب فيمثل العدو الغادر دائماً وفيه إشارة إلى قوات التحالف التي تقتل المدنيين.

⁽١) يوم حرق الطقاء/٦٣.

هنالك حلم يراود الجنوبي الهارب من السلطة "ما زالا معاترين بأقدامهما التي كانت تبتعهما الاقواه الرملية، مصطدمة بالجرار المليئة بنقود ذهبية لامعة بعلاماتها المسمارية، التي تحرسها جماجم وعظام وهياكل، راقدة بين أوان فضية وختاجر معقوفة مذهبة، وقطع حجرية غريبة لا يعرف أحد وظيفتها، فأستقبلهم السيد بثياب خضر وجبهة عريضة ناصعة البياض، تقوح منه عطور الجنة ".(١) تمثلات اللاوعي الديني تظهر في الصورة الحلمية على شكل رموز تراثية وبينية متمثلة بشخصيات أسطورية "السيد والملابس الخضراء"، وبالرموز التراثية والدنسة

الأخرى، الجرار، الحوريات، الجان، الأواني الفضية مبيعها أشياء مترسبة في الكثيور الديني تستعيدها على شكل حلم يقظة أو حلم نوم في أوقات الأزمة.

حلم مثابه رأود "سلمان اليونس" "لم يكن يعرف وجهته بالضبط، فجأةً ظهر له رجل على حصان وسيم تثير سنابكه عاصفة من غبار، قال اقترب مني ولاح لي خيال سيد جار الله كما وصفوه، كان مربوع القامة، مستدير الوجه، عريض الكنفين وراح ينظر إلي في معاتبة لا تغلو من نوم، ثم ترجّل، قدّم لي جواده وقال بحرم "هذا سيعينك على الوصول" ثم اختفى في البرية الشاسعة". (") تستعاد بالمماثلة مع الحلم السابق رمز "السيد" ويلاحظ أن الوصف الذي قدمته الشخصية للسيد "جار الله" هو ذاته الذي يتراءى في الصور المجسدة لأئمة أهل بيت الرسول، وهي صور ثاوية في اللاوعي الديني عند العامة عموماً، أضيف إليها رمز الجواد، وقد فسرت الزوجة حلم زوجها بالقول "سيأتيني ولد"، وكأنّ الزوجة أدركت أن شغرات الحام مرتكزة على رموز القوة الذكورية "السيد والحصان".

⁽أ) تل الرؤوس/ ٤٠ الرواية ركزت على سودية العلم ففي الصفحة ٨١٠ منها هنالك علم يجر عن معاداة السجين في المعتل.

⁽٢) خلف السدة (٢.

في "همت" القرية الحدودية أقصى الجنوب، يراود سكانها حلم يتكرّر "هسعيت بنفسي أمام طوفان أخنت أصرخ، ولا أحد يسمع، فجأة أخذ اللون البنفسجي يتقلص ويصغر شيئاً فشيئاً، اتخذ شكل شراع فزورق صغير ثم خفق وتحوّل إلى حمامة، كانت ذات الفاختة التي تحربها وتحميها أنا ووردة، اقتربت منّى كان بها جرح لم ينقطع نزفه، اقتربت فعنت يدي إليها، ولما اقتربت تحولت إلى رجل يرتدي عمامة غريبة وملابس سوداء ثم بسط يديه وقال بصوت ملؤه الخشوع: قل نقوجانس أنت قلب حكارى العصى، ثم أمسك بخاصرته وصرخ متوجعاً وأخذ يتهاوى فبان صليب معلّق برقبته، بعدها عاد اللون البنفسجي لكن ثمّة شئ خاطه فتحوّل إلى لون أمود ديق" (١)

من بداية الرواية شكّل الحلم لغزأ للمتلقي حلّ في نهايتها بعد أن كثيف الراوي قصة النصارى الحكاريين وتعرضهم للإبادة الجماعية بعد الحرب العالمية الأولى (٢)، راود الحلم الصبي "لوي" الذي يدور عن معاناة صديقه المسيحي "قوجانس" لذلك فإن رموز الحلم كانت مزيجاً من الرموز الإسلامية "العمامة" والرمز المسيحي "الصليب"، وهناك رموز عامة للحلم منها الحمامة الفاختة، اللون البنفسجي، اللون الأسود طوفان الماء، دلالة الحلم تحكي عن معاناة الأقليات الدينية ومنها النصارى وتمثّل الحمامة الفاختة روح السلام والمحبة بين البشر حتى وإن اختلفت أديانهم وقومياتهم، فتلك الحمامة هي صورة رمزية لشخصيتي المسلم والمسيحي المتحابتين، أما اللون الأسود فهو رمز للعداوة والبغضاء بين معتنقي الأميان.

⁽⁾ حسناء الهور/٢٤.

أن في الصفعة ١٩٠ من الرواية سرد موجز القسة المسيحيين الحكاريين وكيف تم إيلائهم بعد الحرب العالمية الاولى، وقد هجر البعض منهم الى الجنوب، ويظهر في السرد إن المسيحيين الحكاريين هم في الأسل أثراف.

بالرغم من أنّ رموز الطم تكون فردية غالباً إلا أنّ ثمة رموز مشتركة في الأحلام الواردة مثل "الممير في الصحراء، الخوف، القتل، الضياع، الميد، العمامة الخضراء وهي رموز تعبّر عن اللاوعي الديني المتجذّر في الشخصية الجنوبية أولاً ومهيمنات الخوف من الآخر ثانياً، فقدان البوصلة والشعور بالضياع ثالثاً.

الفصل الثالث

الأدوار العاملية والموضوعاتية للشخصية

مدخل نظري : نظرية الفواعل من الشكلانية إلى السيمائية

تستمد الجنور المعرفية للوظائف السربية مقوماتها من الألسنية التي عنّت اللغة نظاماً يوصف على نحو شكلي، أما المعنى فيعد محصّلة لاقتران وجهي الدليل اللفظي "الدال والمدلول" وعلى شاكلة اللغة إذ من الممكن دراسة الخطاب السردي بوصفه "جملة كبيرة" (١).

"الوظيفة" مصطلح طرحه العالم اللغوي الدنماركي "يامسليف" الذي يعدّ من مؤسسي حلقة براغ التي بدأت العمل بالاتجاه الوظيفي في دراسة اللغة (٢)، وقد أشار إلى أنّ تحليل المدلول يهتم بمختلف الجوانب الشكلية التي يمكن تحديدها والتي نتابع في إنتاج المعنى.

تبحث الوظائف عن إيجاد نسق تراتبي للشخصيات داخل التعدد اللانهائي المحكيات، وقد لاحظ "بروب" وجود إحدى وثلاثين وظيفة للشخصيات في الخرافة الروسية، ومن ثم اختصر تلك الوظائف بسبع فقط وهي "البطل، البطل الضد، الأميرة، المساعد، المعتدى، الواهب، المرسل"(").

وقد أرجع منظرو الوظائف السربية أهمية الطروحات التي تختصر الشخصية في الفعل الذي تتجزه إلى آراء أرسطو في كتابه "فن الشعر" والذي نظر فيه للمحاكاة في الملحمة والدراما، وقال فيه "التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال". (4)

^{(&}lt;sup>()</sup> ينظر النقد البنيوي للحكاية ببارت/١٢.

⁽٢) ينظر :التعليل السيميائي للنصوص، فريق انترفون، ت:حبيبة جرير، ١٤٠.

⁽۴) المصندر ناسه/۳۸٬۲۹.

⁽⁾ كتاب أرسطو طاليس في الشعر ارتجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عواد/٥٠ وقد ذكر ابارت في كتابه الفقد البنوري للحكاية" عن أرسطو ما نصه ابالإمكان ليجاد حكايا دونما خصائص، ولكن يستحول أن توجد خصائص دون حكاياً الم

غير أنَّ إنضاج دراسة الوظائف جاء على يد أ.ج "غريماس" مؤسس مدرسة باريس في السيميائيات السربية، فقد تعمّق بدراسة وظائف "بروب" ووضّح ما يكتفها من إشكاليات في التنظير والتطبيق بقوله "إنَّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث أنها تحتوي على روايات مختلفة وتعدّ تعميماً لدلالة هذه الروايات باعتبارها تلخيصاً لمختلف مقاطع الحكاية أكثر مما تعين مختلف الأنشطة التي يقوم فيها النتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم"(١).

توصيّل "غريماس" إلى تنظيم سيرورة المحكي وفق نسق منظّم أطلق عليه "الملفوظ السردي" عوضاً عن الإختصار الدلالي لفعل الشخصية بجملة تبويبات وصفية تراتبية تسمى "وظائف" والملفوظ السردي هو جملة القواعد التي تحكم بناء "المعنى" والتي تنهض على خاصيتين سيميائيتن جنريتين الأولى: العلائقية وتعني "إن عناصر النص لا تأخذ مطوليتها ولا يمكن أن يعترف بها كدوال إلا من خلال مجموعة العلاقات التي تقيمها فيما بينها"(")، هذه العلاقات تنتظم وفق مبدأين، مبدأ التقابل الذي يعكس كلّ عنصر في السرد عنصراً مماثلاً إنه مبدأ التنظيم الإستبدالي، ومبدأ التتابع إذ أن كلّ عنصر يستدعي منطقياً عناصر تسبقه أو تتبعه، وهو مبدأ التنظيم النظمي. (") الخاصية الثانية هي "الإختلاف" فلا يوجد معنى إلا بالإختلاف هو المبدأ الذي أقرة "دو سوسير" "ويامسلاف" "التحليل السيميائي للنصوص هو في العمق تعرّف على الإختلاف داخل النصوص ووصف

⁽أ) السيمياتيات السربية، مدخل نظري، سعيد بتكريد/٣٦.

⁽٢) التحليل السيمياتي للنصوص ٣٦/.

^[7] التحليل الميمياتي للنصوص / 01.

⁽٤) نفسه/ ٤١.

فوظيفة العلامة خلافية فهي لا تحيل على معنى جاهز بل تتعلق بوجود تطور متواز لنشاطين ذهنيين من طبيعتين أحدهما طولي يتحقّق في الحضور والثاني عمودي يتحقّق في الغياب. (١)

بهذه الخصائص التي تدرس نعق المحكى في بعديه المعرفي والتداولي رمتخت السيميائيات المعربية دراسة العناصر الوظيفية بشكل أغنى وأشمل وأبعد تأثيراً في الخطابات الأخرى غير الأدبية "التاريخية، القانونية، السياسية" متجاوزة الأسس المبدئية التي وضعت قبله إلى آفاق واسعة للدراسة النسقية. (")

ولم يمض ربع قرن على وضع نظريته في السيميائيات السربية حتى أخذ "غريماس" يرهف السمع للجانب الهووي للشخصية وعدم الإكتفاء بالنسق النظمي للأفعال، فقد اشترك مع "جاك فونتتيي" في وضع كتاب "سيمياء الأهواء" والذي عدّ السيمياء السربية نشاطاً قيد البناء الدائم ضمن مسار "توليدي" لا يخلّ بالشروط التاريخية لتأسيس النظرية. وقد درست الأهواء في إطار مرجعيتها للذات "بإعتبارها ذاتاً أستمولوجية تتجسد من خلال نمط وجود محتمل قبل أن تتخذ شكلاً محيناً بوصفها ذاتاً عارفة من خلال تقطيع الدلالة". (") لقد أولت "سيمياء الأهواء" مع "سيمياء الذات والتي وضعها "جان كلود كوكي" أهمية للعلاقة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد مستقيدة من تصورات الإدراك في الظاهراتية التي تقرّ العلاقة التفاعلية بين الرؤية والحساسية والتجربة الحسية للجسد والإدراك. (١)

⁽⁾ ينظر سيمياء الأهواء، غريماس، جاك فونتاتي، ت سعيد بنكواد، مقدمة المترجم/ ٢١.

^{(&}quot;) ينظر السيمياتيات السربية، مدخل نظري/ ٣٧،

⁽٢) سيمياد الأهواء/٥٣.

⁽١) ميميوطيقا الذات بين النظرية والتعليق، جميل حمداوي، ١٥/٠.

المبحث الأول: الأدوار العاملية

توطئة: المصطلحات المفاتيح للتحليل العاملي

ينبغي قبل تحليل الوظائف السربية للشخصية الجنوبية التعريف بالمصطلحات الرئيسة التي اجترحها "غريماس" في وضع نظريته للتحليل السردي إذ ستكون تلك المصطلحات عماد المقاربة اللاحقة.

المستوى السطحي والمستوى العميق: هما مستويان ينظّمان القوانين التي يخضع لها إنتاج المعنى إذ تعدّ النصوص جهازاً مبنياً من القواعد والعلاقات "علينا التعرّف على وحدات قادرة على الدخول في هذه المجموعة من القواعد وفي هذا النسق من العلاقات ولتحقيق ذلك من الضروري التمييز بين مستويات للوصف"(۱)، على المستوى المسطحي يوجد مكونان، مكون سردي يضبط تتابع وتعلمل الحالات والتحولات، وتعمى ظاهرة تتابع الحالات والتحولات الموجودة في الخطاب "السربية" ومكون خطابي يضبط تسلمل الصور وآثار المعنى في نصّ ما(۱).

أما البنية العميقة فتشتمل على شبكتين من العلاقات الأولى تصنّف القيم وفق العلاقات التي تعقدها فيما بينها والثانية تتمثل في نظام من العمليات ينظم المرور من قيمة إلى أخرى.

وسوف تقتصر المقاربة التحليلية للوظائف على المكون السردي ضمن المستوى السطحي لأهمية هذا المكون في تحليل الشخصية على وجه الخصوص.

⁽⁾ التحليل السيمياتي للنصوص، فريق التروفون، ترجمة وتعيم حبيبة حرير/٣٧. ()

الفاعل: يعد من أهم مفاهيم المكون السردي التي طرحها "غريماس" مستغنياً به عن مصطلح الشخصية السردية، فهو الجزء الأساس في المحكي والذي هو بحاجة إلى عدد معين من الأفعال كي يعمل، "الفاعل هو الهيئة المضطلعة بهذه الأفعال، لهذا وبتحديده كمنفذ وكتجسيد إنساني لأدوار لازمة في سياق المحكي، يشكل مفهوماً قريباً جداً من مفهوم الشخصية"(١).

الفاعل الإجرائي مفهوم يحدد علاقات الرغبة بين الحالات وهو ما يتعلق بالكينونة في المحكي، والتحولات وهو ما يتعلق بالفعل "إذ يوافق ملفوظ الحالة العلاقة بين فاعل وموضوع، لكن يجب الإنتباه، فالفاعل "فا" ليس شخصية والموضوع "م" ليس شيئاً، فهما دوران ومفهومان يحددان مواقف مترابطة "عوامل وأدوار عاملية "لايمكن لإحداهما أن توجد دون الأخرى"().

الفاعل الإجرائي هيئة مجرّدة أو نظام لتوصيف العلاقة بين الذات وخصمها لذلك فإنّ في كلّ مكوّن سردي نوعين من الغواعل، فاعل الحالة "وهو في علاقة وصلة أو فصلة بموضوع العلاقة "قا-م"، و"فاعل الإتجاز" أو الفاعل المنفّذ وهو في علاقة مع أداء يحققه، نسميه فاعل الفعل، وتعدّ العلاقة بين الفاعل والموضوع بؤرة النموذج العاملي "وتبدو محمّلة بالشحنة الدلالية الكامنة في الرغبة" (").

وبـنلك يكـون الفاعـل تعبيـراً عن علاقـة الرغبـة بـين الـذات والموضـوع ومرتبطـاً بالأنموذج العاملي الذي يتكون من الأدوار والعوامل والبرنامج المـردي.

العامل: يستعمل مصطلح العامل لتوصيف المكون السردي على المستوى السطحي، لهذا لا يمكن عدّه معطى في النصّ، وإنّما مفهوم يشيده التحليل، كما يتحدد بوصفه دوراً لازماً لوجود المحكى "إنه الدور الذي يناطبه الفاعلون

⁽١) شعرية الرواية، فالصون جوف/ ، ١٠.

^{(&}lt;sup>)</sup> التعليل السيميائي للتصوص/٣٩.

⁽f) في الخطاب المردي، نظرية غريماس، محمد ناصر العجومي/ . ٤.

كوظيفة"(1). فهو وحدة تركيبية تقوم بإعادة تتظيم للأدوار والوظائف التي وضعها "بروب" ومن بعده "موريو" ومحاولة دمجها في ست أدوار عاملية.

وهنا يمكن التساؤل عن جدلية العلاقة بين الفاعل والعامل؟ من الممكن الإجابة بالقول إنّ هناك حالة تماثل وليس تطابق بين المفهومين، الفاعل الواحد بوسعه أن يشغل أدواراً عاملية عديدة، ففي روايات الصدراع الداخلي ينهض الفاعل ذاته بدور المساعد والمعيق على سبيل المثال، وقد تشغل الفئة العاملية فواعل مختلفين.

تعد العوامل وحدات محكي فهي مخطط ينظّم المحكي في البرنامج العمردي أما الفواعل فهي وحدات خطاب تأخذ على عاتقها تحديد شكل المعنى^(٢).

الدور والدور الموضوعاتي: الدور كلمة "تستوعب كلياً حقل وظائف بمعنى حقل تصرفات مشار إليها حقاً في المحكى، نتيجة لذلك يتطابق المضمون الدلالي للدور بالمضمون الدلالي الأننى الفاعل"(") وهو أيضاً "وضع شكلي يحتله العامل في مساره السردي، حالة معينة يتبناها عامل ما في التطور المنطقي للسرد"(1).

أما الدور الثيماتي أو الموضوعاتي والذي سوف نتتاوله في مبحث لاحق فهو يحيل إلى مقولات سايكولوجية تسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون مثل الزوجة الخائنة، المنافق، الشرير، المعلم.

المالات والتمولات: إنَّ القيام بتحليل سردي لنص ما هو أولاً، وضع تصنيف لمافوظات الحالة "الكينونة" ولمافوظات الفعل، يوجد شكلان من ملفوظ الحالة أي

^{(&}lt;sup>م)</sup> شعرية الرواية/10.

⁽٢) ينظر المصدر نفسه (١٠٠ وفي الخطاب السردي/٢٦ ، يقول المؤلف "أهم مبدأ أقادته الدلالية من الأسنية القول بأن المخني شكل وإس مادة ".

^(۲) شعرية الرواية/١٠.

^(*) المصطلح السردي، جيرالد برنس/ ت عليد خزندار /. ١٩

علاقة "قا" و"م"، ملفوظ حالة منفصل أي إن الفاعل والموضوع في حالة فصله ويرمز لها بالرمز ٧ "قا ٧ م"، وملفوظ حالة متصل أي أن الفاعل والموضوع في حالة وصلة ويرمز لها بالرمز ٨ " قا ٨ م" (١).

يوجد أيضاً شكلان من ملفوظ التحول، تحول وصلي يتم من خلاله الإنتقال من حالة الوصلة (فا ٢ م) - (فا ٨ م).

الأنموذج العاملي: وهو نظام خاضع لعلقات قارة بين العوامل وهو سيرورة قائمة على تحولات متتالية (٢)، يتشكل الأنموذج العاملي من سنة أدوار مهمة نظل ثابتة بالرغم من تغير المحكي والممثلين، وهذه الأدوار هي "الذات والموضوع" وتعد العلاقة بينهما بؤرة الأنموذج العاملي وتمثلها علاقة الفصلة والوصلة بين الحالات والتحولات المذكورة آنفاً "المرسل والعرسل إليه"، إن حضور هذين الدورين في المحكي يوجي بوجود عالم مؤسس على منظومة من القيم يحكم بمقتضاها على الأفعال سلباً أو إيجاباً "الوظيفة الموكلة إلى المؤتى تتمثل في المحافظة على هذه القيم وصديانتها وضمان استمرارها وذلك بتبليغها إلى المؤتى إليه- الفاعل أو إملائها عليه" (٢).

أما المساعد والمعارض فعملهما يتلخّص بما يأتي تتحدد وظيفة المساعد في تقديم العون للفاعل بغية تحقيق مشروعه العملي والحصول على ما يريد فيما يكون المعارض معرقلاً لإنجاز الفاعل.

ولمدين

⁽أ) ينظر التعليل السيمياتي للنصوص/27.

⁽٢) ينظر في الخطاب السردي/٢٨.

⁽٢) في الخطاب السردي/٢٤.

البرنامج المسردي: يطلق اسم برنامج سردي (س ب) على سلسلة التحولات التي تتابع على أربع مراحل من التحولات التي المتماصلة والتراتيبة وتتمثل هذه المراحل في:

أولاً: التفعيل أو المعالجة تفترض مرسلاً يسعى إبلاغ ذات البحث إرادة الفعل أو لزوم الفعل، فهي مرحلة تبت فيها القيم، وتحيينها يسمح بمعرفة ما يحفز الشخصية (١).

ثانياً: "الكفاءة أو المقدرة " وهي مرحلة اكتساب الذات القدرة على الفعل، ويمكن أن تعود كفاءة الفاعل المنفّذ إلى ثلاثة عناصر "وجوب الفعل وإرادة الفعل ومعرفة الفعل» (٢)،

ثالثاً: "الأداء أو التصديق" وهي مرحلة تحول الحالات من منظور فاعل الحالة ومختلف العلاقات التي يعقدها الفاعل مع الموضوع، وهي عملية تتعلق بالفعل وينبغي تفحصها من منظور الفاعل المنفذ أو فاعل الإنجاز (٣).

رابعاً: وأخيراً مرحلة "الجزاء أو إتمام الفعل" وهي الحلقة الحاسمة البرنامج السردي حيث الفعل مؤوّل أو مقيم "يسمح بمقارنة القيم المتحققة بالقيم الملفوظة، ويروية كيف ومن طرف من يتم الحكم على فعل الذات؟، مثلما يمثل "الأداء" تحولاً للحالات بمثل "الجزاء" تقييماً للحالات من ناحية المصداقية.

تمندعي هذه المراحل الأربع منطقياً بعضها بعضاً وقد لا تظهر جميعها دوماً في النصوص المقروءة لكن في كلّ مرّة يتم التعرف فيها على إحدى هذه المراحل يمكن إيجاد مجمل البرزامج السردي الذي تنتمي إليه. (٤)

⁽٢) شعرية الرواية/١٠٦.

^(*) التحليل السيميائي للنصوص/٦٤.

⁽⁷⁾ ينظر التحليل الميميائي للنصوص، ٦٠ /٦٠.

^{(&}lt;sup>1)</sup> ينظر المصدر نفسه/٤٨.

وبما أن الإختلاف شرط من شروط العلامة اللغوية والخطابية فإن إزنواجية البرنامج السردي مسألة مهمة "إذا لاحظنا أن كلّ برنامج سردي يعكس برنامجا مرتبطاً به ويوافق كلّ تحول وصلي لفاعل تحولاً فصلياً لفاعل آخر "(1) فبرنامج فقدان أو هزيمة لذات الحالة يقابله برنامج نجاح لذات الإنجاز وهكذا بالإمكان تقليب البرنامج السردي على وجهين أو أكثر.

بعد هذا التعريف بالمصطلحات السردية في التحليل الوظيفي للنصوص نطبق ما جاء فيها على الروايات عينة البحث.

في التحليل اللاحق سنحد عشر روايات ضمن العينة هي الأكثر استجابة للمقاربة الوصفية التي طرحها "غريماس" لما تتميز به من تتميط حدثي وشخصيات متعددة تسمح بتطبيق إجرائيات تحليلية قد لا تتوفر في روايات المتن الميتا سردي أو الغرائبي أو التجريبي لكنّ المقاربة لم تتجاوز محاولة الإشتباك مع الأتموذج العالمي لروايتي "كراسة كانون" و"ستة أيام لاختراع قرية".

أ- رواية درب الزعفران:

الحالات والتحولات (١)

التخول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ	ذات
				الحالة/م	المالة/فا
فالمم	الإبتزاز	زیدا <i>ن</i>	فالمم	الآخر	وهاب
			اتصال	"الغريب"	جلال الدين
↓				السيطرة	الأمين
فا∀م				والاستحو	لطفي
تحول فصيلي				اذ	الحامد

⁽١) التحليل السيميائي التصوص/٥٢.

الأدوار العاملية (١)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرمل	الموضوع	الذات
" مثقفر درب الزعفران"	الثنهوة "ثقاب"	أيناء درب الزعفران	المعتدي "زيدان"	الغريب/ الميطرة	جلال الدين الأمين وهاب

برنامج سردي لابتزاز المثقف(١)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
" موت" جلال الدين	تصفية الخصوم	زيدان/الابتزاز	خوف النخبة
الأمين	تسقيط الشرفاء	1	وخضوعهم
"مىكوت" وھاب			
المطيق			

تبدأ الرواية بالجامع وتتنهي به حيث يحيط الحضور بجثمان "جلال الدين الأمين" الذي مات قهراً وكمداً بسبب الإبتزاز الذي تعرّض له من قبل الغريب المنتفذ، تظهر الرواية جميع الممثلين ومن ضمنهم الراوي وهاب في حالة عطالة فعلية تامة ويظهر زيدان وهو يتحكم في عوالم "درب الزعفران" وكأنه إله يحكم السيطرة على مخلوقاته، وقد كان الممثلون في حالة اتصال قسرية معه لم تتحول إلى حالة إنفصال إلا بموت جلال الدين الأمين واتهام لطفي الحامد بالقتل وقد كانا على وفاق ظاهري مع زيدان الذي يعد الفاعل الأهم وذات الإنجاز الوحيدة.

ب- رواية سابع أيام الخلق:

الحالات والتحولات (٢)

التحول	ملقوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملقوظ	ذات
				الحالة/م	الحالة/فا
فالمم	تشبيد سلطة	مطلق بدر	فا٨م	الملطة	الراوي
	المشيخة	فرهود	اتصال	الروحية	المبيد نور
\ \		الطارش		بالضد من	رواة مخطوطة
فا∀م				السياسية	الراووق
انفصالي					

الأدوار العاملية (٢)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
المىيد نور	الدولة الناشئة	المهتشون	انتهاء مرحلة	الإتسان	مطلق وأبناؤه
		من أبناء	الرعي	المنني	
		الجنوب	وبداية عصر	بمواجهة	
			الزراعة	الديني	

بريامج سردي لافتراق السلطة المدنية عن الدينية (٢)

الجزاء	الأداء	الكفاعة	التفعيل
افتراق السلطنتين	ينحدر السيد نور	مطلق يتمرد ويبني	العنيد نور ضد النقدم
السياسية شمالاً	جنوباً نحو المزار ويبدأ	القلعة شمالاً	مع بدائية وسائل
والروحية جنوبأ	يتأليف مخطوطته		الإنتاج

برنامج سردى لانتهازية المثقف الجنوبي (٢)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
في زمن هوان المثقف وانكساره يبدع المؤلف	الراوي يشكك في نعنب ومحند الطارش	بدر فرهود الطارش بسيطر على المتحف	استتباب الأنظمة الزمنية "الشمولية"
رواياته الثلاث	ولا يرفض أن يتملقه ويأخذ عطاياه	والمكتبة والمخطوطة	الرهوب التصوي

يتنكل الميني الحكائي لرواية "سابع أيام الخلق" على وفق مبنى قصيص ألف ليلة وليلة التراثية، فهذالك القصية الإطار وهي قصية الراوي/المؤلف الذي يتابع مخطوطة "الراووق" مع سلسلة رواة ومنوّني المخطوطة السنة، فالراوي نظير لشهرزاد التي لها قصتها وفي الوقت ذاته تروى قصص الليالي، ويظهر في هذه القصمة الاهتمام بالمبنى الميتا مسردي "وظيفة شعرية". وهناك "قصمة مستن المخطوطة" وتمثِّل قصبة الصيراع التاريخي والحضاري بين السلطة الدبنيية ممثِّلة. بالسيد نور والسلطة المدنية أو الزمنية السياسية ممثلة بالشيخ مطلق، يعنى ذلك أن من الممكن كتابة برنامجين سربيين الأول يمثل قصبة المتن، وبرنامج سردي آخر يخص قصة الإطار وتمثل الفاعل النخبوي، وهو برنامج "انتهازية المثقف " وهو وثيق الصلة بالأول، فافتراق السلطتين الدينية "الروحية" عن الزمنية واعلان غلبة الثانية المطلقة على الأولى قد مهد لظهور عقدة الصراع في القصة الإطار بين الراوي، سابع رواة المخطوطة "سلطة المثقف" وبين بدر فرهود الطارش "مثقف السلطة ويبدو جليّاً نفاق الراوي وتعلّقه للآخر "وظيفة خضوع" مما يفسّر بغياب سلطة المثقف الروحية ومن ثم الفكرية في المجتمع وسعيه للحتفاظ بوظيفة "الكتابة" المتعالية عن الواقع.

ح- رواية رياح شرقية، رياح غربية:

الحالات والتحولات (٣)

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذلت الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات الحالة/فا
فا۸ م ل فا۷م انفصالی	الإضراب	حسين طعمة سلمان العبد	فا۸ م اتصال	الآخر الأجنبي	الراوي

الأدوار العاملية (٣)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
حكومة بغداد	المؤدلجون	البصريون	المستر	الإضراب	الراوي
الجواسيس	الكادحون		فوكس		الجنوبيون
المنتفعون	المثقفون		الإحتلال		بعامة
·			البريطاني		

برنامج سردي لفشل الإضراب (٣)

الجزاء	الإداء	الكفاءة	التفعيل
فثل الإضراب	هذالك ضعف في	القيام بالإضراب	دور الإيديولوجيات
استمرار سيادة	إرادة الفعل والقدرة	•	دور الثقافة والكتابة
الأجنبي/ الاخر	على أدائه		وعي طبقة العمل

تتجسد في رواية رياح شرقية رياح غربية حركية الفواعل واضحة عبر طدح ثلاثة نماذج شخصية مهمة وهي الراوي/الكاتب، وهو المحتاج دائماً للسلام والراحة والهدوء لكي يبدع وظيفة متعالية"، وإذلك فهو عادةً ما يكون جباناً طبعه الخصوع فيظهر في اتصال مع "المستر فوكس" من خلال العمل معه مترجماً، وإن كان على انفصال معه على المعتوى الإيديولوجي والنفسي!، النموذج الثاني الشيوع. المالم المتهور "حسين طعمة" "وظيفة ايديولوجية، وثالثهما الزنجي المقموع والمهمش وظيفة تمرد"، لقد وحد بين هؤلاء الثلاثة الشعور الوطني ورفضهم للظلم والاستبداد وقد شاركوا في الإضراب كل حسب ما يجيده، الروائي بالكتابة في الصحف عن يوميات الحدث ودعوة الجماهير لتأبيد الإضراب، الشيوعي بالتحريض والتنظيم والمتابعة، الزنجي بالشجاعة والتصميم والمواجهة، وقد كان الجمع بين ثلاث شخصيات "متخيلة" بحدث تاريخي "واقعي" لإضراب عمال وموظفي شركة نفط البصرة في بداية الخمسينات ومن ثم الفشل بسبب ضعف إرادة الفعل لدي الفواعل وغياب الوعى التاريخي بأهمية التغيير، ففشل الإضراب هو فشل تلك الفواعل وإنهزامها أمام سطوة الآخر وتفوقه.

ت- رواية كراسة كاتون:

الحالات والتحولات(٤)

		()			
التحول	ملفوظ	ذات الإنجاز	العاكة	ملفوظ	ذات
	الإنجاز			الحالة/م	الحالة/فا
لا يوجد	النص	الراوي	ش۸م	ويلات الحرب	الراوي
	التكعيبي		اتصال		ز والطفلة

الأدوار العاملية(٤)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
دعاة السلام	نظام بغداد	الجنوبيون	قوات التحالف	الحرب	نوات الحالة
في العالم					

برنامج سردي للهروب نحو تل الجماجم (٤)

الجزاء	الأداء	الكفاعة	التفعيل
الهروب نحو	الكتابة لا تقي من	التحدي بكتابة	انسداد الأفق
تل الجماجم	ريلات الحرب	نص تكعيبي	أمام المثقف

من الصعوبة إخضاع الروايات ذات المتن الميتاسردي للتحليل الوظيفي لأنها غالباً ما ترتكز على شخصية واحدة يدور الحكي حول تداعياتها الفكرية والنفسية ولا يكون لفعلها ذلك التأثير الذي يسمح بتعدد الأدوار العاملية وتتوع البرامج السردية، وتكون فيها ذات الحالة هي ذات الإنجاز (۱) نفسها، هذا ما هو متحقق في رواية "كراسة كانون"، غير أنها ذات وجهتين أو مسارين دلاليين، الوجه الخطابي "وظيفة شعرية" الذي يحاكم فيه الراوي مشروع الرواية في زمن الحرب ويفاضل فيها

⁽⁾ ينظر شعرية الرواية/١٠٣.

بين فن الكتابة وبين الرسم التكعيبي وأيهما أبلغ في معالجة موضوعة الحرب، ويبحث الراوي عن كتابة نص أدبي مداسي الأبعاد كالرسم التكعيبي،

الوجه الآخر هو الوجه الإجتماعي والسياسي لموضوعة الحرب وظيفة الييولوجية"، هذا الوجه أو البعد بالرغم من اختصاره على مستوى خطاب وزمن الحكي إلا أنه بالغ الأثر في توجيه الدلالة وظيفة تمرّد ورفض للواقع" ذلك مما يسمح بكتابة أكثر من برنامج سردي للرواية، أما البرنامج الوارد فقد أدمجت فيه الوجهتان وكان من الممكن أن يطلق عليه برنامج "كتابة نص تكعيبي" لكنّ الإكتفاء بمقاربة المتن الميتاسردي دوناً عن الإيديولوجي قد يضرّ بصحة النتائج ولا يعبر عن حقيقة الإنجاز أو نهاية الرواية التي توقفت عند التلال الآثارية وبالأخص "تل الجماحم" معلنةً حالة هروب أو هزيمة أو ضياع فكرة الوطن/ المدينة وللذات الجنوبية.

ث- رواية تل اللحم:

الحالات والتحولات(٥)

-		 				
ļ	التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات
						الحالة/فا
	فالم	العمل بالدعارة	افطیم ہی	فالمم	الآخر/السلطة	الراوي
	↓	والجاسوسية	دي	اتصال	الإثتهاك	مرايا سيد
l	فا ٧م		أسيد لوتي			مملط
L	فصلي					معالي

الأدوار العاملية (٥)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرمل	الموضوع	الذلت
فوات	المكان تل	الفواعل ذوات	هزيمة سلطة	الفرار من	الجنوبيون
الإنجاز	اللحم	الحالة أنضهم	البعث	القمع	نوات الحالة
			في حرب		
			1991		

برنامج سردي للهروب من القمع(٥)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
الوصول إلى	توفر إرادة الهروب	الهروب باتجاه تل	الفوضىي يعد
ثل اللحم ومنه إلى ما	رفض السلطة والمكان	اللحم	حرب ۱۹۹۱
وراء الحدود		•	

يتشكّل المحكى في تل اللحم" مثلما أشير إلى ذلك في المباحث السابقة على جملة من مفارقات الحدث والشخصية مما يؤشر لقطيعة مع الإرث السردي السابق عنها، إذ تعانى الفواعل بما فيهم الراوي حالة غيبوية عن الوعي بالذات والتاريخ والمكان نتيجةً لإكراهات السلطة ومحاولتها تجريد الإنسان الجنوبي من كرامته

وإنسانيته لذلك فإن منطق الحكي ينهض على لامنطقية سلوكيات السلطة القمعية، ومن تحكمهم على حدِّ سواء؟!. فتظهر الممارسات الشاذة من أمثال الدعارة والقوادة والتجسس والكنب والنفاق وكأنها القانون الصحيح في البلاد.

لقد كانت نوات الحالة بين خيارين اثنين، إما القبول بهذا الوضع والرضوخ للمسلطة وظيفة خضوع أو المسخط والرفض للمكان الجغرافي الذي يسمح بنمو وتبريم وترسيخ تلك المسلوكيات الشاذة "وظيفة تمرد" وقد جاء الفرار من المكان المجدب تل اللحم أو المقبرة والهروب من وجه السلطة القامعة واختيار المنفى بديلاً بوصفه حلاً تاريخياً لمشكلة فواعل الحالة "الجنوبيون".

ج- رواية الفلامة:

الحالات والتحولات (٦)

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات
					الحالة/فا
فالام	القمع	انقلابيو	فالام	الإغتصاب	صبيحة وثام/
↓	والاستبداد	1975	انفصال	1	وصال
فالمم					
وصلي					

الأدوار العاملية(٦)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
شهداء الحزب	نوات الحالة	الشيوعيون	سيطرة	التدجين	شيوعيو
المناضلون	الخاضعون		البعث	والاخضاع	الحقبة
					المنتينيية
					والسبعينية

برنامج سردي لهزيمة الشيوعيين(٦)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
انتحار أو قتل	نسخ معلة لشيوعيين	تصفية الخصوم	انقلاب شباط ١٩٦٣
أصحاب الضمائر	يعثيين	أو إغراءهم بالمال	

تتناول أحداث رواية "الفلامة" حقبة من تاريخ الحزب الشيوعي العراقي تلك التي أعقبت انقلاب شباط ١٩٦٣ قامت بعدها ميلشيات الحرس القومي بانتهاكات فاضحة لحقوق الإنسان ومنها الإغتصاب المنظم الذي وقع في السجون المعتقلات

الشيوعيات، ومنهن صبيحة وشبيهاتها من نوات الحالة، وبعد فقدل الجبهة الوطنية التي أبرمت بين الشيوعيين والبعثيين، تمّ على نطاق واسع شراء المواقف والذمم والإغراء بالمناصب ليقع البعض من معتنقي أفكار الحزب في دائرة إغواء السلطة ويجرفهم تيارها ولتكن النهاية الإنتحار أو التصفية في ظروف غامضة للنين تأبى عليهم أنفسهم مجاراة المسلطة والرضا عن ممارساتها القمعية، كالذي حدث لبطلة الرواية "صبيحة".

ح- رواية الصليب "حلب بن غريبة":

الحالات والتحولات(٧)

التحول	ملفوظ	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات
	الإنجاز				الحالة/فا
فالمر	مناهضة	الشيوعيون	فالمم	القهر	حلب این
↓	الإقطاع	عواد أبو	اتصال	والإستغلال	غربية
فا ٧م	والحكم	المحاكم			
فصلي	الملكي				

الأنوار العاملية(٧)

المعيق	المماعد	المرسل إليه	المربىل	الموضوع	الذات
الحكومة	جهل العامة	الكائحون	عصر	رفض سلطة	حلب بن
الملكية		المتتورون	الإينيولوجيات	الإقطاع	غربية

برنامج سردي لإعدام حلب بن غريبة (٧)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
السلطة تعدم البريء	عدم وعي الفعل	إنزال العلم من السارية	العبد حلب يحسن
وتكافئ المخرب	عند العامة بسبب		الظن بسيده
	متلازمة الجهل والفقر		
		,	

تنتمي رواية "الصليب" إلى نمط روايات الواقعية الإشتراكية التي تقدم فواعل من الطبقة الكادحة والمهمشة وأنمونجها في الرواية هو "حلب بن عربية" عبد الشيوخ الذي كان وبدون أن يشعر ألعوبة في يد سيده الذي حرّضه على إنزال علم البلاد

وتمزيقه ودفع الفلاحين الفقراء لنهب ممتلكات الدولة بحجة التظاهر المكفول قانوناً، الأتموذج الفاعلي الموازي لحلب من العامة أخذ يتشكل لديه وعي تاريخي بحقيقة الصراع بين مختلف الطبقات الإجتماعية وبين الدولة الناشئة هؤلاء الذين يمثلهم "حواد أبو المحاكم" من الطبقة الكادحة الصاعدة، هؤلاء من يقع على عائقهم الدفاع عن حقوق المهمشين.

خ- رواية حجاب العروس:

الحالات والتحولات(٨)

		_ ` / -			
التحول	ملفوظ	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ	ذات
	الاتجاز			الحالة/م	الحالة/فا
فالام	التصالح أو	مطر .	مطر قا٧م	الهوية	مطر
↓	التضاد	رمضان	اتصال	الوطنية	رمضان
فالمم	مع الهوية		رمضان فالمم		
اتصالی.			انفصال		
لمطر					
بالعكس					
رمضان					

الأنوار العاملية(٨)

المعيق	المناعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
الأنظمة	الأقليات التي	أبناء الوطن	الإقتتال	الهوية الوطنية	مطر
السياسية	تحفظ النتوع	ألواحد	الطائفي		رمضان
التكخل			بعد ۲۰۰۳		الراوي
الأجنبي					
الإصاع					
"القبلية"					

برنامج سردي لتنمير الهوية الوطنية

الجزاء	الأداء	الكفاعة	التفعيل
ثقافة المحبة والتسامح	يدمر الثيعة بتحريض	يصبح مطر صابئياً	التعصب للهوية
يمثلها مطر	من رمضان مندی	بالإكراه	الإثنية
التحريض والتعصب	الصابئة في بداية	ورمضان يدفعه	سواء من قبل الأكثرية
والجهل يمثلها رمضان	القرن المشرين	تعصبه للنفاق والظلم	أو الأكليات

	·	
بعد عقود		
يتقاتل المنة والشيعة		
على الهوية		Ť
 2. 3		

تحدثت رواية حجاب العروس عن الهويات الإنتية الجنوبية والعراقية بشكل عام بين قطبي التسامح ممثلة بـ "مطر" والتعصب ممثلة بـ "رمضان" وكما يقرأ من عنوان الرواية المصدر بكلمة "حجاب" وما فيها دلالات تشير إلى التعصب والتماهي الأعمى مع روح الطائفة مما يجعل بين الطائفيين من المسلمين تحديداً وبين المحبة أمواراً من الحجب الكثيفة.

تدور أحداث الرواية بين زمنين الأول بداية القرن العشرين مع انتهاء السلطة العثمانية ويداية دخول البريطانيين "فاتحين وليس محتلين "إلى البلاد، الزمن الثاني: بداية القرن الحادي والعشرين مع انتهاء سلطة البعث ويداية دخول القوات الأمريكية "محررين وليس محتلين"!.

طرح الراوي أدوار التسامح والتعصب التي عاشتها الفواعل في تلك الأوقات العصيبة التي تتفشّى فيها أمراض الظلم والجهل والتعسّف وغياب العدالة الإجتماعية والقمع السياسي مع وجود الدور الخارجي وتحريضه على التفرقة، في تلك الأوقات تكون وظيفة الشخصيات هي التعصب الأعمى للهويات الفرعية على حساب الهوية الوطنية كالذي حدث جلياً بعد ٢٠٠٣.

لكن ذلك لا يمنع من وجود التسامح ما دامت هذالك شخصيات تدرك أهمية التعايش والمحبة مثل الجنوبي "مطر" وهو شيعي الأصل، صابئي التربية، وإنساني التقافة، أحبّ وتزوج كربية وتآخى قابياً مع صديقه اليهودي.

د- رواية مكنسة الجنة:

الحالات والتحولات (٩)

التحول	ملفوظ الإنجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة/م	ذات
لا يوجد	التعرد والتخريب	وداد حياوي	فا ۷ م انفصال	الحادم صورة الذات بمواجهة الآخر	الحالة/فا الراوي

الأدوار العاملية (٩)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
الملطات	المكان	الجنوبيون	الأنظمة	صورة الذات	الراوي رمزي
الثلاث	الجمد		الاستبدادية	الجنوبية	الزنجي وداد
الإنتيات			التحخل		
			الخارجي		

برنامج سردي لصورة الذات الجنوبية (٩)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
الراوي يعمل مترجما	النظام البائد	يرمم وداد نباية	العلاقة بين الراوي .
للإنكليز بعد التغيير	يعتقل وداد	على وجه الرئيس	المثقف
وداد يتبنى ألتطرف	ويهدد "رمزي"		والزنجي المهمش
الديني	•		

مثال روائي آخر يدل على أن السربيات الحداثية قد تستعصى على تطبيق الأموذج الماملي بشكل دقيق وذلك لأن موضوعات الرواية أخذت تتجه نحو محمولات نفسية وفكرية أكثر منها حدثية واقعية لذلك توجد صعوبة في تحديد الأدوار العاملية بين مفاهيم مجردة مثل علاقة الذات بالمكان وعلاقتها بالجسد.

ترصد رواية "مكنسة الجنة" الشخصيات والأمكنة البصرية في أزمنة متفاوتة تبدأ بثلاثينات القرن العشرين وبتنهى في العام ٢٠٠٧ وتحاول أن تلامس صورة الذات الجنوبية بين طبقتى النخبة الثقافية والإقتصادية متمثلة بالراوي "رمزى جودت مكنزي سعيد مكتوبلي وبين العائلة الزنجية التي تعمكن دربونة العبيد والمتكونة من "حياوي، ملاية، مدين، وداد"، وإذ تجمع بين البطلين الراوي ووداد علاقة مثلية وامتهان رسم جداريات الرئيس والعيش في أمكنة هامشية، تختبر الرواية تحولات صورة الذات بين الاثنين مع تقلبات الأوضاع السياسية غير المستقرة في تسعينات القرن الماضي امتداداً بحقبة ما بعد التغيير، وما أفرزته من تموضع جديد للذات، فالراوى النخبوي الذي كان يجمّل وجه رأس النظام أصبيح مترجماً عند قوات التحالف وبعدها يحصل على لجوء لبلد أوروبي ويغادر، أما الزنجي المهمش نو النزعة العدوانية والتدميرية يخرج من المعتقل بعد ٢٠٠٣ أكثر شذوذاً نفساً وشهوة للقتل والتدمير متخذاً من التعصب الطائفي ومبيلة لتحقيق مأربه الإجرامية. وبذلك تقدم الرواية صورة قاتمة سوداوية للفواعل الجنوبية تتمثل بالوظيفة "المازوخية والإنتهازية" للنخبوي والوظيفة "السائية والتدميرية" للمهمش.

ز- روایة ستة أیام لاختراع قریة:

الحالات والتحولات (١٠)

التحول	ملفوظ الإتجاز	ذات الإنجاز	العلاقة	ملفوظ الحالة	ذات
				م	الحالة/فا
لا يوجد	البحث عن قرية	الصبي بريس	علاقة	البحث عن	الراوي
	بيت منحة	كاظم مظلوم نجم	وهمية	مفكرة الأحلام	ناصىر قوطي

الأدوار العاملية(١٠)

المعيق	المساعد	المرسل إليه	المرسل	الموضوع	الذات
العنف	المكان	العراقيون	الفئتة	البحث عن	الراوي
هراوة التنديل	القصة		الطائفية	هوية وطنية	ناصر قوطي
	. الخرافية		یعد ۲۰۰۳		كاظم مظلوم
					نجم
					الصبي بريس

برنامج سردي للعثور على بيت سنحة (١٠)

الجزاء	الأداء	الكفاءة	التفعيل
لم يعثر ناصر	العيون المفقوعة	الصبي بريس يكتب	أحد الرهبان ينزح من
قوطي	تخرب بيت سنحة	مفكرة الأحلام	برطلة إلى البصرة
شمال الدير إلى	هراوة التنديل	عام ۲۳/۲/۱۲۴۴	يۇسس قرية بىت
جنوب المقبرة	,		سنحة
على أثر لقرية بيت			
سنحة			

هي محاولة لكتابة برنامج مردي لرواية فانتازية تتشكل أحداثها في مخيلة الراوي الذي يبدأ باختراع فواعله "ناصر قوطي، كاظم مظلوم نجم، الصبي بريس" بحثاً عن مدينة جنوبية مندرسة "افتراضية/يوتوبية تدعى "بيت سنحة"، يمثل البحث عن هذه المدينة شكلاً من أشكال البحث عن الهوية الوطنية (١)، التي تعرضت للإندثار والطمس هي الأخرى بسبب توالي القهر والظلم والسيطرة الأجنبية. البحث الإفتراضي الذي تقوم به الفواعل الإفتراضية تفرز دلالاته بما معبق ذكره من شفرات رمزية مكانية تحرك مخيلة الراوي الجنوبي عن "التلال الآثارية، المزار، المقبرة" حيث الأمكنة المتصحرة والقاحلة تمثل فضاءً خصباً لتبرعم رموز الموت والإقتثال والدمار.

وقد خصب الراوي رموز المكان الجنوبي بالشمالي "باخمرا، بارطلة، دير الدهدار" ليقرر تلاقح الأصول الدينية والعرقية للمكان العراقي من الشمال إلى الجنوب ومن ثم للإنسان بالضرورة.

الإستنتاجات:

بعد تثبيت الجداول السابقة "الحالات والتحولات"، و"الأدوار العاملية"، "البرامج السردية" نلخص بعض النتائج فيما يخص حركية "الفواعل، والعوامل" في الرواية الجنوبية.

الدور العاملي الأهم الذي يتعلق به فهم الدلالة السردية للمحكي بحسب شروحات "غريماس" هو "دور المرسل" حيث يطلق عليه الفاعل الجهاتي وعلاقته جدلية بفاعلي الحالة والإنجاز"، كما يوصف "المرسل" بأنه أعلى تراتبياً من الفاعل

⁽١) جاء في إهداء الرواية "للعراق".

المنفذ لأنه يمارس على الأخير تحولات الفاعل الجهاتي. (١) والسؤال الذي ينبغي الإجابة عنه "من هو المرسل" في الروايات؟.

"المرسل" في الروايات هو" الزمانية" بما تمثله من ذاكرة شخصية وجمعية للفواعل و "تاريخ" سياسي واجتماعي للجنوب وللعراق بصورة عامة، التاريخ بوصفه خطاباً سلطوياً، والسلطة بوصفها أنساقاً للمنع والإكراهات والهيمنة "الخطاب ليس فقط ما يترجم الصراعات وأنظمة السيطرة لكنه ما نصارع من أجله وما نصارع به وهو السلطة التي نحاول الإستيلاء عليها"(").

الإرسالية السربية تبدأ من التاريخ ممثلاً "بالسلطة السياسية" والتي تمثل "الآخر المستبد" ومن ثم "السلطة الاجتماعية والدينية" الممثلة للأنا التسلطية بعدها تمارس تلك السلطات تأثيرها على الذاكرة الفربية والجمعية للجنوبيين وعلاقتها بالأفقين الزماني وبالفضاء الاجتماعي "الجغرافي" أمستناداً على ذلك تعدّ "السلطة" هي "الفاعل الرئيسي" في الرواية الجنوبية.

٧- فاعل الإنجاز أو ما يعرف بدور "البطل" وفي حالات يكون بطلاً صدياً، وقد ظهر في الجداول الواردة، أنَّ فواعل الإنجاز ثلاث فئات، الفئة الأولى تمثل الآخر "الغريب" المسيطر مجسداً للسلطة الحاكمة أو المحتلة، في البرامج ٢،٣،١ الفئة الثانية تمثل جنوبيين يمثلون سلطة الآخر وهيمنته، كما في البرامج ٢،٥،٨ أو السلطة الاجتماعية والدينية "الروايات التي لم تذكر برامجها" من الممكن عد أدوار شيوخ العشائر ورجال الدين ضمن هذه الفئة.

⁽ا) ينظر المصدرنضه، ٦٣، الأفعال الجهانية من مثل الرادة الفعل، تدرة الفعل "

⁽٢) التاريخ والمقية لدى ميشيل فوكوء السيد وإد اباءه ١٧٥.

أ يقول "ادوارد سعيد" في كتاب " لتقلقة والامبريالية"، بتمكمال أبو ديب "إنّ الاشكالية المركزية بالنسبة للركاش في حمله الرئيس التاريخ والوعى الطبقي هي الزمانية أما بالنسبة لغرامشي فإن التاريخ الاجتماعي والمواقع، يدركان في إطار معطيات جغرافية، فالزمان والجغرافيا متلازمان في الإدراف" "١٦/١.

إن المعيار الكمّي للعينات المدروسة "المجدولة وغير المجدولة" يعطي الأولوية للآخر وللفواعل الممثلة للسلطة في تصدر الفعل الإنجازي، وبذلك تمارس "السلطة" تاريخاً وشخصيات هيمنتها الدلالية على سيرورة الحالات والتحولات.

أما الفاعل الجنوبي فهو غالباً "بطل ضد" لايمتلك من مواصفات البطولة شيئاً، أما الأطروحة التقليدية عن البطل المولود من رحم الأساطير الممثل "للشخصية الحرة المعارضة لاتحدار الانسان، المتمسكة بالقيم المثالية"(1) يكاد أن يكون مختفياً في الرواية الجنوبية.

٣- الكلام عن "قواعل الحالة" وعلاقتهم بالموضوع الذين هم في حالة "وصلة أو فصلة" معه يستتبع الكلام عن "المصداقية" وهي مسألة مفصلية في التعرف على كينونة الذات.

لقد حدّد "غريماس" حالتين لمصداقية فاعل الحالة، الأولى حالة فاعل توضع أمام هيئة قادرة على تأويلها وتسمى "حالة التجلي أو الكينونة" والثانية: حالة فاعل محددة في المحكي بعيداً عن الهيئة التأويلية تسمى "حالة محايثة أو الظاهر"(").

وبين محوري الظاهر والكينونة بين الإيجاب والسلب تحدد نسبة الصدق أو الباطل صفة الفاعل وبينهما توضع حالات "السر" أو "الزيف".

فواعل الحالة الجنوبيون والذين يمتلون غالباً الرواة والشخصيات الواصلة بهم، يعيشون حالة من الفصام الدائم مع موضوع الحالة "السلطة"، فهذه الشخصيات تستبطن خلاف ما تتصرف، مما يسبب إرباكاً في رصد علاقة الفاعل بالموضوع وتثبيت جداول التحول.

⁽⁾ معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني/٣٤.

^(۲) ينظر الكتاب نفسه *(۲۰*

ففي الجداول "١، ٥، ٢،" الفواعل في حالة اتصال قسري مع "الاخر، السلطة" على مستوى الفعل وانفصال على مستوى الشعور فهم على مستوى الخطاب "المحايثة" في حالة "اتصال" وعلى مستوى التأويل "الكينونة" في حالة "انفصال"، هذه الازدواجية قد حجمت منظومة التحول للذات، قلم يكن هنالك تحول منضبط إلا في حالة "٣، وفي الحالة "٢، كان التحول ارتدادياً سلبياً، أما تحولات الهروب نحو "التلال الآثارية" في الجداول "٤، ٥، فهي لا تعد تحولات في علاقة الفاعل مع الموضوع وإنما هي تحولات خطابية "ميتا سربية" وليست فعلية، فهي تحاول أن تقدم صورة استعارية للمكان الجنوبي المقفر والمعادي، أي نقل أثر التحول الذي تمارسه الملطة من الذات إلى المكان في عملية استبدالية تعبر عن عمق العلاقة بين الإثنين وعن حالة اليأس المطبقة التي تحياها الفواعل.

وقد وضحت ازدواجية الفواعل في البرنامج السردي المعنون "برنامج سردي لائتهازية المثقف" حيث يظهر بوضوح الخلل في مصداقية الذات في علاقتها بالموضوع.

ومع أن الدراسة الدلالية تشدد على تطابق حالات المصداقية كونها علاقات داخل المحكي وليست أحكاماً مفروضة من الخارج إلا أن ازدواجية الفاعل الجنوبي وعدم مصداقيته في المحكي نجد أنها موصولة بالأقكار التي طرحها عالم الإجتماع "على الوردي" عن الشخصية العراقية التي لا تستقر ولا تعرف ماذا تريد (١)، فالأبعاد المرجعية للذات تجد تمثيلها في الخطاب الأببي.

⁽أ) يقول الدكتور الوردي "إن العراقي سامحه الله، أكثر من غيره هياساً بالمثل العليا ودعوة إليها في خطاباته وكتاباته ولكنه في نفس الوقت من أكثر الناس العراقاً عن هذه المثل في واقع حياته "، شخصية الغود العراقي/٣٦.

وعند الأخذ باراء "جاك فونتاني" عن الانفعال الذي يسبق المعرفة ويتوسط بين الذات وفعلها (1)، فمن الممكن القول إن "هوى" السلطة والرغبة فيها باعتماد ما هو مترسب في الوعي من تقديس سلطة الأب يجعل من الفاعل متماهياً معها في السلوك ومناهضاً لها في التفكير.

٤- في أصل التنظير "لميرورة البرامج المربية" ضمن دوائر الحالات والتحولات، نتنقل "نوات الحالة إلى مستوى فاعل الانجاز باكتسابها العامل الجهائي مثل الإرادة، الكفاءة المقدرة، ويذلك تصبح لحركية الفواعل دينامية في البرامج السربية، لكن الحالات والتحولات في الرواية الجنوبية عموما منقسمة إلى فاعلين متضادين "الأنا والاخر"، "الذات والملطة" سواء أكان الآخر شخصية أو مفهوماً وبينما تكون "الأنا" الجنوبية عاطلة فعلياً وهذا ما بدا واضحاً في حقل التحول الخاص بذوات الحالة بالمقابل يكون الآخر "المرسل" مقتدراً ذا كفاءة في التحول وارادة الإنجاز.

٥- بما أن المرسل والمرسل إليه في الروايات ضدان فتظهر عمليات الإقناع على أنها إكراهات أو ضمغوط تمارس على المرسل إليه لحمله على الخضوع، ومثلما يتضح في البرامج السردية "٨٠ ٦، ٥،١" فإن فعلى الكفاءة والأداء متعلقان بالآخر أو بالجنوبي الممثل للسلطة بينما في البرامج "٢ ، ٣ ، ٧ ، ٣ أدت النوات أداءً افتود القرة والإرادة.

آ- ولذلك جاءت مرحلة الإعتراف أو "الجزاء" والتي تقرر فيها المصداقية وتقيم
 فيها الأداءات تعبيراً عن الهزيمة والفشل وربما المحو للذات الجنوبية.

أ) يتحنث "جاك فونقائي" عن مفهوم "التمفصل" بين الذات الإستمولوجية باعتبارها شرهاً مسبقاً وبين المسار المساد للذات السريبة "المحتمل والمحين والمتحقق "من خلال توسط الأهواء، ينظر سيمياء الأهواء، جاك فونتائي، غريماس، ت:سعد بنكراد/٣٥.

المبحث الثاني - الأدوار الموضوعاتية

يحيل الدور الموضوعاتي العامل إلى مقولات سايكلوجية مثل "الزوجة الخائنة؛ المنافق" واجتماعية مثل "المعلم، المحامي" ويسمح بتحديد الشخصية على مستوى المضمون، وتقارب الموضوعاتية الأدوار الأكثر عمومية مثل "الجنس، الإيديولوجية أو المال".

أما إذا كان المحور نو صلة بالأصل الجغرافي تكون الأدوار الموضوعاتية هي أدوار الغريب، والمواطن الأصلي، والدخيل (١).

يعد "غريماس" الأدوار الموضوعاتية جزءاً من المكون الخطابي الذي يجب أن تلى دراسته المكون السردي فيقول في ذلك "البنى السربية داخل النصوص هي التي تتكفل بالمضامين التي تقدمها اللغة وتنظمها بينما التحليل الخطابي يصف حالة هذه المضامين". (1)

يهتم المكوّن الخطابي بدراسة الجانب التصويري "الوصفي" غير المستثمر في الدراسة العاملية وكليهما "السردي والخطابي" يندرجان ضمن بناء الشكل السيميائي للمضمون. (٢)

تتوقف الدلالة المسردية في الجزء الأكبر منها على الترابطات بين الأدوار العاملية والأدوار الثيماتية فالفاعل لابد أن يكون مضطلعاً على الأقل بدور عاملي

⁽١) شعرية الرواية/١١٨.

⁽١) التحليل السيميائي للتصوص/١٢٠.

^{(&}quot;) ينظر المصدر نفسة، المكون الخطابي/١٢٥.

وبدور ثيماتي، فإذا كان الدور العاملي ضامناً للمحكي، فإن الدور الثيماتي يسمح بنقل المعنى والقيم (1).

الكلام عن الأدوار الموضوعاتية يلقي الضوء على توسط حالات الجسد "إذ ركزت الأبحاث السيميوطيقية الأخيرة جهودها على نبيان خصائص الخطاب على المستوى الحسي والإنفعالي والتعبيري لمعرفة العلاقة الموجودة بين الذات وتمثيل العالم عبر واسطة الجسد"(⁷⁾.

أولاً: الأدوار الجندرية

تومئ كلمة "جنس" إلى التقسيم البيولوجي بين الذكر والأنثى، بينما يحدد النوع "gender" التقسيمات الموازية وغير المتكافئة اجتماعياً بين الرجال والنساء^(٣).

وقد يتجاوز مصطلح النوع الهوية الفرية الفروق بين الجنسين ليشمل المستوى الرمزي للثقافة في تحديد الأدوار النمطية للرجولة والأنوشة في مجتمع محدد، والفروق في أنظمة القوة وعلاقتها بالتشكيل الإجتماعي للجنسين.

وقد عملت الاتجاهات النسوية على منح أولوية النوع على حساب الجنس بناءً على دعوتها لإنغاء الفروق بين الجنسين وتحقيق المساواة، فالأكثر دقة "القول أنَّ الجنس هو نتاج النوع، وأنَّ الإشارات الثقافية للنوع هي التي تخلق الفكرة بأن هنالك جنساً بيولوجياً أصيلا". (٤)

"فرويد" أول من رسّخ تداخل الموضوع الجنسي مع الأنماط الثقافية تحت مقولة: "المرأة والرجل يصنعان في الثقافة"، ونظريته في التحليل النفسي قد وضعت

⁽١) ينظر معجم المصطلحات السردية (٨٧.

⁽٢) سيميوطيقا الذات بين النظرية والتطبيق، جميل حمداوي/١٠.

⁽۲) ينظر موسوعة علم الاجتماع /۱۰۹.

⁽١) ميموطيقا الذات بين النظرية والتطبيق/٢٢.

الأرضية الطروجات سيادة الذكور ودونية الإناث، في ذلك تقول ميليت "إن نظريات فرويد أنزلت الثقافة إلى منزلة الطبيعة، والإجتماعي إلى منزلة البيولوجي وبتبعات مدمرة ".(1)

ليس من دافع التحيز للأقوى أو اعتباره الجنس الأصل وإنما الاستحواذه على النصيب الأوفر من الخطاب السردي، هذا ما يبرر بداية التحليل الجندري بالذكورة.

أ- الذكورة:

تؤطر الروايات وجهة النظر الذكورية للوقائع والأحداث والشخصيات بواسطة المؤلف "الرجل" والمدور الذي يوكله لإبلاغ المحكي "الراوي" ومن ثم الشخصيات الرئيسة وهي الأخرى ذكورية، وذلك شيء طبيعي لامتلاك الرجل في مجتمعات الجنوب لجميع مصادر القوة الفكرية والإبداعية ومنها "الكتابة".

وعند دراسة الأدوار التي اضطلع بها الرجل ودورها في تحديد الأطر النفسية والإجتماعية للشخصية، نميز ثلاثة أدوار رئيسة هي:

١- العنيف والمعنّف:

يعد العنف الموجه ضد الآخر بشقيه الجسدي والروحي من أعقد السلوكيات التي يمارسها بنو البشر والتي صعب على علماء النفس والاجتماع الإحاطة والتثبت من أبعادها الغائرة في الذات الإنسانية، فقد اختلفوا في تحديد دوافعه، هل هو سلوك فطري أم مكتسب؟ وطبيعته الاجتماعية، هل تفرضه أدوار جندرية أو تاريخية وثقافية محددة؟. وقد أرجع المتخصصون تقصىي بعض تفسيراته الرمزية إلى "الأساطير والقيم الاجتماعية "الأساطير والقيم الاجتماعية "ألاً.

⁽١) الجنسانية/١٧٥، القول لكيت ميابت في كتابها "السياسة الجنسية".

^{(&}quot; الأتماط الثقافية للخف ليربارا ويتمر : ب: ممدوح يوسف عمران/ ٤.

والسلوك العنفي في أبسط تعريفاته "انتهاك الشخصية بمعنى أنه تعدّ على الآخر أو إنكاره أو تجاهله مانياً أو روحياً، فأي سلوك شخصي أو مؤسساتي يتّسم بطابع تتميري مادي واضح ضد آخر يعدّ عملاً عنيفاً ((1)، وقد تبدو بعض دوافعه النفسية فطرية لكنه يخرج عن السيطرة عندما تعززه عوامل اجتماعية ويصبح تدميرياً حين يغدو مؤسساتياً إذ تنتهك السلطتان الاجتماعية والسياسية هوية الأشخاص الذين تحكمهم، وقد يرتد إلى الذات تعنيباً أو انتحاراً عند اليأس.

يرجع السلوك العنفي إلى عنصر الذكورة، يقول "فرويد" في ذلك "إنّ الرجال ليسوا مخلوقات لطيفة تريد أن يحبها الآخرون، بل إنهم يمتلكون قسطاً كبيراً من العدوانية" (٢) بالإضافة إلى نظرية "سيادة القضيب" التي يفسر في ضوئها التحليل النفسي مراحل الليبدو (٢).

من هذا المنطلق لتفسير العنف يتحدد المدخل لـالأدوار النكورية في الرواية بوصفها أدواراً "أبوية" كرّست العنف الموجه ضد الآخر وساهمت في التقييم السيء لصورة الذات النكورية في المحصلة النهائية للخطاب المحكي.

قاربت رواية "موت الأب" عقدة الأب في المجتمع الجنوبي والعراقي بشكل عام، تعود ممارسة الملوك العنفي للأب والد البطل المختفي "إسماعيل" إذ يؤصل الدور العنفي بمرجعيته الثقافية والدينية إلى أب الأنبياء "ابراهيم" الذي تستعاد قصته بأبعادها التناصية "الرمزية" في رغبة قتل الإبن!. وقد ترجع بأبعادها التأويلية الأعمق إلى صورة "الإله" الأب القاهر والمتحكم؟. ويلعب جمعد المرأة دور الوسيط

⁽۱) ناسه/ ٤.

⁽۲) نفسه/۱۳٪.

^{(&}quot;) يشير الليبدو إلى القوة التي تتظاهر بها الغريزة الجنسية مثلما يشير الجوع إلى القوة التي تتظاهر بها غريزة امتصماص المغذاء، وتتضمن نظرية "سيادة القضيب" إحساس المرأة بالدونية عنما تكتشف المتقارها لعضو الطاقة والتأثير الجنسي فتدولد لديها نقيجة لذلك "عتد الخصاء"، ينظر سيكلوجية الأثنى، أوسي ايريغاري، ت:على اسحد(٢٧٤٤).

الدائم في تأجيج علاقة الكراهية بين الأب والإبن، تلك العلاقة التي طرحتها كلاسكيات الأدب في "أوديب ملكا" لموفوكليس و"هاملت" تشكسير؟

يسير الإبن في النهاية على خطى الأب المتسلط والعنيف ويلعب ذات الدور في سلسلة غير متناهية من القتل والتدمير، ومن ثم تستشرف الرواية التاريخ السياسي المعاصر للعراق لتؤكد أن موت الأب "الحاكم" جسدياً وزمنياً لا تعني نفاذ دوره فكراً وثقافة وسلوكاً في وعي الإنسان.

قدمت الروايبات العنف السياسي والاجتماعي بوصفه القدر المحتوم على الجنوبيين يمارسونه على بعضهم البعض ويمارسه الآخر ضدهم، تبدأ دوامة العنف من الطفولة بالضرب والإيذاء (١)، ومن الذين تعرضوا للضرب في طفولتهم سليم مطر، المعلم، الشروكي.

يأتي العنف الجسدي من جانب الأم أحياناً التي تتبنى دور الأب بناءً على المؤثر القيمي والثقافي في المجتمع الذي يعيد ترسيخ الأدوار النمطية، وقد يصل الإيذاء الجسدي عند الأم السوداء إلى درجة تشويه الإبن "قهو مذ كان صغيراً، كانت أمه ترش دقيقاً كالتراب في موقيه، حتى صارتا كالدم ،كعيني الحصان الميت (۱)، هكذا يكون العنف ضد الأطفال السود مزدوجاً من الأبوين، ومن المجتمع الذي يزدري لونهم ورائحتهم وشكلهم ويطلق عليهم لقب "العبد" أو "الصخل"، وأحياناً كثيرة يأخذ شكل الفعل الجنسي كالذي حدث "لوداد".

تتعرض الشخصية الجنوبية في المراهقة لإكراهات أخرى من قبل الأب، منها إجباره على اعتناق الإينبولوجيا الحزبية والتطبع بالطابع القيمي والأخلاقي للأب، هذا ما برز واضحاً في شخصية الأب الحزبي "قاسم جبر" المتسلط والعنيف

ورد في مبحث الصورة نماذج لعنف الإباء في الروايات المذكورة.
 الإباء كوكتر/ ١٤.

والمحب للمال قد ترك أعمق الأثر في مشاعر وسلوك الإبن "قد كان يكره أباه وعندما قرأ الأخوة كارامازوف سخر من إيفان لشعوره بالننب بعد مقتل أبيه"(١)، وقد دفعت عقدة كراهية الأب بالأبناء "نديم وعننان" إلى ممارسة العنف المضاد المتمثل بالعلاقة الجنسية التي مارساها مع زوجة الأب.

بعد مسلطة الأب البيولوجي تأتي مسلطة شيخ العشيرة وعنفه ضد الفلاحين كالدور الذي لعبه الشيوخ في "الصليب" و"الغبش" و"حجاب العروس"، في "الغبش" هنالك صورة قاتمة لعنف شيخ العشيرة وعدم مبالاته بمشاعر أبناء قبيلته "رغبة الشيخ في الضحك والذي أمر بعض عبيده بأن يطرحوا سدخان أرضاً ويكشفوا عن عورته (. ٢).

هنالك سلطة "رجل الدين" إذا كان جاهلاً فقد توجه هذه السلطة الناس نحو أداء الفروض بالإكراه وتسوق العامة نحو الإقتتال والعنف باسم الدين والطائفة ومثلها شخصية رمضان.

يكون العنف في مرحلته القصوى ممثلاً بالنظام السياسي الدموي أو من ينوب عنه من الشخصيات والتي تعدّ بمثابة يده وأدواته، ولم تستثن الروايات التي عالجت حقب تاريخية مختلفة من تاريخ الجنوب أية حقبة من ممارسة العنف والإقصاء والتهميش ضد الجنوبي منذ الحكم العشماني مروراً بالإحتلال البريطاني وثورة العشرين ومن بعدها في الحكم الملكي وصولاً إلى الحكم الجمهوري بعد ١٩٦٣ وقد كان الأكثر همجية وقسوة وظلماً في معاملة الجنوبيين.

في الخمسينات كان السجان "عبد الهادي" أداة السلطة الملكية في تعذيب السجناء وإكراههم على الإعتراف بجرائم لم يرتكبوها، يقول الراوي "إن مهنة الشرطى

⁽¹⁾ الرواية/£ £.

^(۲) الرواية/11.

أو السجان في الأربعينات والخمسينات كانت تعدّ من المهن المرغوية والمرهوبة في المجتمع الجنوبي" كان الحصول على مقعد في الكلية العسكرية أو كلية الشرطة رغبة مسعورة لدى غالب الناس". (1) يلحظ أن هنالك شكل من التماهي الجمعي مع السلوكيات العنفية وإعادة إنتاجها في الأجيال اللاحقة من خلال تشجيع الأبناء على الإنخراط بالمهن ذات الطابع العنفي مثل الأمن والجيش والشرطة، التماهي مع السلوك العنفي يعدّ من أهم على الشخصية الجنوبية فقد تعكس ظاهرة التماهي مع المعتدي عدواً أساسياً ضد الذات من خلال أعمال تحوّل ذاتي وتقييم ذاتي معاد، تعطي إحساساً خادعاً بالسيطرة (٢). هذا التماهي يعيد تكرار دوامة العنف.

"علي الحمداني، يوسف بن هلال، عذاب صبر، شيماء، عمار، صبيحة، وثام، على الحمداني، يوسف بن هلال، عنار" وعشرات الشخصيات الأخرى من ضحايا العنف الممنهج ضد السياسيين منذ أربعينات القرن الماضي وحتى السبعينات منه.

أما روايات الحرب الثمانينية فقد قدمت شخصيات الجنود وهي تتلظى بنيران الموت وتعيل الجمود أنمونجا الموت وتعيل الجمود أنمونجا الموت وتعيل الجمود أنمونجا صدارخاً لمستوى التشبع بممارسات العنف في الحرب "كان يحكي لزميله نكتة ويصحك وهو يبتر ساقين ممزقتين بسبب لغم". (")

شخصية "صدام" وصفت بأنها "آدم البلاد"(أ)، ويأنها المسؤولة عن جميع ممارسات العنف والقهر ضد الشعب "ليس هناك إلا سائياً واحداً في العراق، هو

^(۱) الرواية/٧٨.

^(*) الأنماط الثقافية للعف/٢٧.

⁽۲) ملوك الرمال/۱۵.

⁽¹⁾ قل اللحم/٢٤.

من صنع هذه الحرب، والذي لم يعتقد ذات يوم بأنه يستطيع قتل شخص في حياته، فإنه على دراية بأنه على استعداد لأن يفعل نلك الآن". (١)

٧- المثلية:

المثلية شكل من الإنحراف أو الشنوذ الجنسي تمثل الشق الآخر "للجنسية الغيرية" المعرية وهما الموضوعان الأساس" للجنسانية" أوعلم الجنس "sexology" وهو علم اختص بدراسة السلوك الشبقي للجنسين ودوره في تنميط الهويات الإيروتيكية الأساسية للوجود الإنساني، وقد طور منذ نشأته في متينات القرن التاسع عشر نظاماً وصفياً لتصنيف الأنماط الجنسية للشخص الثنائي الجنس، الغيري الجنس، المالي الرغبة الجنسية مثل الفتئية والمازوخية والسادية. (٢)

وإذ استمر الجدل بين علماء الغرب منذ نشأة هذا العلم ولحد الآن، عن الممارسة الجنسية المثاية هل تعدّ سلوكاً سوياً يتفق مع الصحة الجسدية والعقلية؟، أم هي شكل من أشكال الشنوذ النفسي والجسدي المضاد الطبيعة الإنسانية^(٢)، ويثبت كل مختص حجته في تأييد هذه الوجهة أو تلك.

ثقافة الجنوب "الإسلامية" تعدّ المثلية من السلوكيات المحرّمة على الإنسان فقد
ذمّ "القرآن الكريم" فاعليها وتوعدهم بأقسى العقاب لأنهم يحرفون قانون السماء الذي
أباح الاتصال ما بين الجنسين المختلفين ضمانة وحفاظاً على النوع، لذلك فإن
مناقشة مسألة المثلية ضمن المجتمعات المعتدة بثقافتها الدينية يختلف عن الطرح

⁽¹⁾ الحرب في حي الطرب/٣٧، ورد في الزواية كال شفسا" والأصح كال شفس".

⁽٢) ينظر الجنسانية، جوزيف بريستو،ت:عننان حسن/١٣٩.

⁽⁷⁾ من أجرز المنظرين للجنسائية المالم الألمائي "فغان بلوغ" وهو يقوم تعييزاً وامتحاً بين ما يدعوه العب الأورانسي وهم أشخاص يحبون أفراداً من جنسهم بأسلوب الإله اورانوس وأواتك الذي يمرون بالجذاب الى الجنس المغاير وطلق عليهم الدونسي تيمنا بالروة ديونة، الجنسائية/ 2.2.

الجنساني في المجتمعات غير الدينية، فالوعي الديني يمارس ضغطه على المؤلف والنص والمتلقى في تتاول الظاهرة وتفسيرها.

وقبل النطرق لموضوعة "المثلية" من الممكن الإلمـام بمجمـل الأدوار الجنسية الذكورية المتناولة في الروايات وأثرها في تشكيل الهوية الجنسية المثلية.

عديدة هي الروايات التي تطرقت للسلوك الجنسي في مرحلة الطفولة، وقد تتاولت ظاهرة تلصص الأطفال على المواقعة الجنسية بين الأبوين وأثر ذلك التلصص على تكوين صورة واضحة لدور الجنسين في الحياة، وموقع الأعضاء التناسلية في تشكيل ذلك الدور، من مشاهد التلصص تلك: "ضحك أبوه وأمره ذلك اليوم بالخروج للعب، ثم ليختفي مع والدته في الغرفة، لم يذهب إنما ظل مسمراً في مكانه وقد أخرج قضييه ليعاينه، ومن الغرفة سمع صوت أمه، وهي تصرخ (١).

المثال الآخر "رغبة مليئة بالانغماس لا بالحذر فالصوت لم يكن آدمياً بل هو خليط من تأوهات قصيرة ملتاعة متقطعة، كان يريد الإنفراد بمتعته، أن يتركها وحيدة على رصيف محطته الفارغ المهجور "("). يتركز الإهتمام على العضو الذكري لكونه يمثل الأصل الطبيعي وعامل القوة وفاعل الجنس في التواصل، بالإضافة الى غياب دور الثقافة الجنسية في البيت أو المؤمسات التعليمية في التوعية الجنسية للأطفال، وتعرض الزوجة للعنف اليومي من قبل الأب كل ذلك يجعل ذهن الطفل يستغرق كلياً في "الرمز القضييي الأبوي "، في المثالين السابقين هل أشر التصن بدر" مثلياً عند النضج، فقد تصبح الرغبات الجنسية الصبي فيما يتعلق بأمه الحسن بدر" مثلياً عند النضج، فقد تصبح الرغبات الجنسية الصبي فيما يتعلق بأمه أكثر شدة ويدرك أبوه بوصفه عائقاً أمامها ومن هذا تنشأ عقدة أوديب، ثم يتكذ

⁽٢) الحرب في حى الطرب/١٢٣.

^{(&}lt;sup>ا)</sup> موت الأب/٢١.

تماهيه مع أبيه لوناً عدائياً لكي يأخذ مكانه، ثم يجري استبدال لصورة الأم بالنساء الأخريات عند التعلق بالجنس الآخر وذلك في نمو الغريزة الجنسية السوية، أما في المثال الثاني فقد تمّ اختيار الأب موضوعاً للرغبة "تقر بصيغة التغريق بين التماهي بالأب واختيار الأب موضوعاً للرغبة، في الحالة الأولى يكون أب المرء ما يجب هو أن يكون، وفي الحالة الثانية يكون أب المرء ما يود أن يمكن" (١).

إن انحراف الطاقة الجنسية من الغريزة الطبيعية إلى موضوع الأب بما يمثله من قوة وتسلط يؤدي بالطفل إلى السلوك المثلي عند النضج، وكلما كان الأب قاسياً والأم خاضعة ومستسلمة وطيعة وهي الحالة الشائعة في الجنوب يكون الذكور نوو استعدادات مثلة واضحة.

يشكل "الاستمناء" موضوعاً آخر لاكتشاف طاقة اللبيدو في مرحلة لاحقة، وهو تعظهر فيزولوجي طبيعي إلا أنه يصبح مرضياً ويسبب الوهن العصبي عند الإفراط والإستغراق، "سلمان العبد" و " وداد أبو سمرة" اللذان ينتميان إلى أدنى السلم الإجتماعي الطبقي الجنوبي مستغرقان بنشوة التعويض، تلك الممارسة أوصلت الأول إلى العجز الجنسي "قاضت عصارة جسده، انبثق منيه كشروق الشمس، حلم لنيذ ورعشة هدّت أعصابه، قلصت عضلاته، غابت الصور عاد العالم دغلياً، تسوره الغرائب والأسئلة"(١)، أما وداد أوصلته ممارساته الشاذة إلى هاوية بدون قرار، فإضافة إلى إممانه العادة السرية، فقد بلغ رعشته الأولى مع القطط، لذلك كان جسده مشرعاً على الإنتهاك والإغتصاب والمثلية، فشخصية وداد الساكنة في دريونة العبيد والمنتهكة اجتماعياً بالفقر والتهميش والإقصاء والمنخورة جسياً بفعل

⁽أ) الجنسانية/١٦٢ لابد من الاشارة إلى أن التلصيص لا بعد الشكل الوجيد الاعتباف طاقة اللبيدو عند الطفل، فبعد سن العاشرة تكون متطقلت الموضوع للجنسي محرضاً على الانتباه وهذا ما أشارت له رواية 'غلف السنة'.

⁽٢) يا كوكتر) ١٩٦٦، في الصفحة ٢٤٦، وتكر السارد على لسان المعرضة "أنه عديم النفع، ولن يتكمني" تأكيداً على عجزه الجنس.

الممارسات الشاذة ما كان لها أن ترفض إغراء الممارسة المثلية مع النخبوي الستيني "مزي" الذي انتهكت طفولته هو الآخر من قبل عائلته الارستقراطية، فقد كان عمه المسؤول عنه يمارس معه الشذوذ بانتظام طوال فترة طفولته الأولى وحتى صباه، فتحدث هويته الجنسية في المثلية .

في الحرب وحين يفتقر الجنود الإفراغ طاقاتهم الجنسية بالطريقة السوية مع نسائهم يلجأ الكثير منهم للمثلية كسلوك تعريضي عن الحرمان والكبت والخوف على الجبهات، وتلك كانت حالة "سلام وجلال" (١).

نكرت بعض الروايات شيوع ظاهرة التحرش الجنسي بالأطفال والصبيان أثناء عملهم اليومي في "شروكية" أو في دور السينما، فقد وصف سليم مطر في سيرته وقوع الصبيان في براثن التحرش وربما الإغتصاب من قبل الجماعات اللواطية التي تتشط في صالات السينما وأماكن اللهو كالحدائق والمتنزهات، بعض المتليين يكتون بصفة تعود لسلوكهم مثل "محمود الطباق". (٢)

ذكرت رواية "تل اللحم" إقبال العراقيين بعامة على الممارسات الجنسية الشاذة الم نتحدث لا أنا ولاهي، حتى من طرف النكتة، عن أمور لها علاقة بالجنس بالأخص ممارسته عن طريق المؤخرة، الموضوع المحبّب لدى سكان هذه البلاد"^(۱).

يقول "عدنان فلسفة" إن الشذوذ وانصراف الغريزة في المجتمع نتيجة طبيعية لتتميط العلاقة بين الجنمين وإحاطتها بأسوار المحرمات الدينية والإجتماعية التي تمنع الرجل والمرأة من بلوغ نشوة اللقاء، لذلك يكون الإنحراف بجميع أشكاله البغاء، العادة المدرية، المثلية سبيلاً أوقر للذة من الممارسة السوية هنا حرام في حرام،

⁽۱) الحرب في حي الطرب/٨.

^{(&}quot;) با كركتي/١٠٥، وفي اعترافات رجل لا يستحي ١٩٠٠.

⁽۲) تل اللحم/۲۱۰ في صفحة ۸۷.

مصيبة بل كارثة حقيقية في تعطل غريزة ربانية وطبيعية تمتلكها حتى الكائنات ذات الخلية الواحدة، أما الغلمان فهم نعمة، لا يشك بمعاشرتهم. (١)

"مسلام، جلال، عادل بيكاسو، محمود الطباق، رمزي، وداد، عدنان فلسفة"، شخصيات ذكورية مثلية كل منهم له قصته والأسباب التي دعته للملوك الشاذ.

٣- المازوخية والتسلطية:

إن العنف الذي يمارس ضد الجمد الجنوبي يحرّف مسار الطبيعة السوية نحو المثلية من ناحية ويجعل من الأجساد طيعة ومستسلمة تجاه الأقوى وانتهاكية وقاسية تجاه الأضعف من جهة أخرى. لذلك فإن الجسد الذكوري في تعامله مع الأخر موضوعاً للرغبة إما أن يكون مازوخياً وهو "انحراف جنسي يتلذذ فيه المرء بما ينزل به من الألم، والمازوخية قلب للسادية وهي توحد وتعين بالشريك السادي". (٢)

والتسلطية هي الوجه الآخر المازوخية "تمط من أنصاط الشخصية يتسم بالامتثال المتطرّف والخضوع السلطة، والجمود والتكبر تجاه أولئك النين يعتبرونهم نوي مرتبة أدنى". (")، إن السمة التسلطية الشخصية تعدّ سلوكاً جنسانياً ونفسياً في الوقت ذاته "الجسد المتسلط أهم خصائصه تشكله الرغبة بوصفها عوزاً، ينتج عوز الجسد المتسلط خوفاً يوجه شطر الآخرين الذين تتم تصفيتهم بغية التغلب على الخوف (١).

⁽⁾ نيل النجمة/٧٨.

⁽٢) موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، د عبد المنعم المفني/٥٥٤.

⁽٢ موسوعة علم الاجتماع/٢٦٨.

أأ الجمد والنظرية الاجتماعية / ١٣٤.

المازوخية التي هي من سلوكيات الإنحراف الجنسي من الممكن الأخذ بجانبها النفسي الذي يعني شعور النكور بأن أجسادهم عرضة للانتهاك والسيطرة من قبل الآخر مما يسبب لهم شعوراً بعدم الإستقرار والتوازن ويضعف الوازع الأخلاقي لمقاومة الإغواء، فأغلب الشخصيات النكورية في الروايات صورت نواتها بأنها أسيرة لإغواء الأنثى، ويصورون أنفسهم بأنهم فريسة التحفيز الجنسي من قبلها لأنها الأكثر شبقاً، "وهاب" يقول بعدما استدرجتني لزيارتها في منزلها إنها تصطادني في زاوية أخرى" (١)، الذكر يعتبر نفسه مستجيباً وليس راغباً في العلاقة الجسية .

المعلم في "يوم حرق العنقاء" هو أيضاً جمده مذعن وخاضع لإغواء "حنان".

"على" و"عدنان" اللذان هربا من الجبهة نحو مضارب الغجر في حي الطرب أجسادهم السلبية هي الأخرى تلقت إيعازاً قهرياً بالمضاجعة من قبل الغجريات سرعان ما استجابا له وبانصياع واضح. راوي "تل اللحم" هو الآخر تأخذ علاقته بزوجته توجهاً تسلطياً من قبل الزوجة وإذعانياً من قبله "هجمت على بشفتيها، وكأنها أرادت افتراسي كلى لحظة واحدة" (٢).

أشارت بعض الروايات للدور المازوخي "الإيروتيكي" الذي يعني التلذذ بالألم والتعذيب في العلاقة الجسنية بوصفه مقموعاً نفسياً مترسباً من تجارب الطفولة والخبرات الجنسية السيئة فيها "هي وأنا ننزع ملابسنا، نبقى في اللباس الداخلي فقط، تضربني بحزام خشن وأنا أضربها بحزام نايلون على الظهر". (")

⁽٩٠ درب الزعفران/ ٩٠.

^(۲) الرواية/177.

⁽٣ تل اللحم/٢٩.

العلاقة بين أسيد لوتي" مروض الديكة، مع وجيهة المترجمة اتخذت شكلاً مازوخياً مع أنهما من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين بسبب تعرضهما لتجارب جمدية غير سوية في الطفولة.

"التسلطية" من الأدوار الإجتماعية الأبرز للرجل الجنوبي ناتجة عن دوامة العنف وغياب العدالة والجهل، والنزعة التسلطية في الشخصية تضم أدواراً اجتماعية ونفسية مختلفة تقترن بالسلبية، وغياب السيطرة والتحكم في التعامل مع الظروف والأحداث مثل حبّ الإستحواذ والهيمنة، التسرع والفريية، حدّة الطبع، التشاؤم والرغبة في الإنتقام، عدم القدرة على التواصل، العجرفة والوصولية وتفخيم النشاؤم والرغبة في الإنتقام، عدم القدرة على التواصل، العجرفة والوصولية وتفخيم معاملة زوجاتهم وأبنائهم ويخضعون للآخر "الأقوى" شخصاً أو سلطة أو منظومة اجتماعية، مثال نلك الأب "مطر" يقول الراوي "كان يلومها وينلها ويصرخ بها ويشتمها ويضربها حتى العويل والدم، ثم بعد نلك يصالحها ويداعبها ويغسلها وفي الليل يجعلها تبكي من ألم ولذة". (٢) والسجان "عبد الهادي" و "أبو جبار"، والشيوخ "مزاحم الجلبي" و "عبود الإقطاعي".

برز الدور التسلطي عند معتنقي الأحزاب ممثلاً بشخصية "عبد الإله" مدرس اللغة الإنكليزية، الذي قال لطلابه في المرحلة المتوسطة إنه "سيمنح كل واحدٍ منا عشر درجات مجانية في مادة اللغة الإنكليزية مقابل إعدام جاسوس يهودي"(").

"قدوري" واليث يحيى" أبو وفاء"، والهوزي طاعون" و مجاشع آل تختة جميعها شخصيات تذعن للكوى وتعارس قهرها ضد الأضعف.

⁽أ) ينظر شخصية الفود العواقي، بالتر ياسين/٣٣٠٤٠، وقد وصنف الباحث الشخصية العراقية بالتسلطية وقد ضنم تحتها عدة سلوكيات نفسية واجتماعية كالتي نكرت.

^{(&}quot;) اعترافات رجل لا يستحي/٦٣.

⁽٢) ملاتكة الجنوب/٩٥.

أصحاب الرتب العالية في الجيش متسلطون على من هم أدنى منهم رتبة وخاضعون جداً أمام الأعلى من أمثال "كريم عبد العياس"، نائب الصابط "حميد جادر" و شخصية "الضابط" في الحرب في حي الطرب .

النوازع التسلطية موجهة أحياناً إلى داخل الذات الساردة، يبرز هذا الدور عند الراوي النخبوي، كأن يقول "نحن مجموعة من الأوساخ الساخنة، التي تجمّعت في جوف بركان، وأنا من بقايا تلك الأوساخ (١).

ب- الأنوثة:

يؤشر خطاب الروايات المدروسة إلى الدور النفسي والإجتماعي التي تضطلع به المرأة وإن كانت أدوار الذكور هي الأكثر تركيزاً وعمقاً. فهنالك ثنائية في المقاربة الجنمانية لكلا الجنميين من الإشارة/الرمز في توصيف الأدوار الأنثوية بمقابل التأويل المعمق للأدوار الذكورية، اجتهد بعض الروائيين في الإقتراب من عوالم الأنثى ووصفوها وصفاً دقيقاً إلا أن المسافة تبقى فارقة بين الرجل وقدرته على تمثل الخصوصية الأنثوية الجنمانية وبين وصف الأنثى لذاتها.

١- الأمومة:

لقد حصرت نظرية التحليل النفسي المرأة بيولوجياً وثقافياً بدور الأمومة "إن مهمة المرأة هي أن تعيد إنتاج المجتمع، أما مهمة الرجل فهي أن ينتج تطويرات جديدة (٢٠)، فالبيولوجيا كانت سباقة بتحديد الأدوار الأساسية لكلا الجنسين، وقد

⁽¹⁾ على اللحم/١٥.

^(*) الجنسانية (٨٠٨.

تلقّف الفكر الذكوري ذلك وأشاعه وهُيّثت المرأة لتقبل كونها كياناً مهمّته الأولى تأمين ديمومة البشرية وليس المحاججة العقلية.

مثلت الأمومة الدور الأول المرأة في الروايات، ولايشمل هذا الدور الأم فقط وإنما جميع النساء اللواتي تناط بهن أدواراً استعدادية للأمومة أو مماثلة لها مثل الحماية والرعاية وتوفير الأمن والقوت، تندرج تحت هذا الدور كلّ من الزوجات، الجدّات، الأخوات، بنات العمّ، الحبيبات اللواتي لا يمارسن أي دور فاعلى في متن الرواية خارج الوظائف المناطة بالأم.

في مبحث الصورة السابق وربت صورة الأم مناقضة للأب هذا الاختلاف في المدورين بين الأمومة الممثلة للأمن والحماية وبين الأبوة الممثلة للعنف والقسوة والتسلط من الأسباب الرئيسة لعلل وأمراض الشخصيات الجنوبية التي تجد نفسها مقنوفة في عالم منشطر بين عالمين، الضعف والرقة والإنصياغ البالغ للأم وبين القسوة البالغة عند الأب، ولا يعني اختلاف الأدوار بين الأمومة والأبوة التعارض في الوظيفة، فكلاهما يساهمان في تشبيد المجتمع الذكوري الذي يعتبر المرأة كائناً ثانياً أو بالأحرى ناقصاً، ذلك ما أكدة خطاب الروايات مثل الآتي:

الأم الجنوبية هي من ترغب أن يكون مولودها نكراً وليس أنثى، وأثناء حملها تستحث الجانب الرمزي والأسطوري في التفكير والممارسة لكي تلد نكراً، وعندما تلد تلجأ إلى بعض الممارسات الغريبة لكي ترقيه من المرض أو الموت، ومنها أكل شحمة الأنن تخالت لها امرأة عابرة إنها إذا أرادت له الحياة عليها أن تأكل قطعة من أننه، وأمام دهشة سلمان وابنته حليمة اجتزأت الأم قطعة من أذن الصغير وضعتها في لقمة خبز وأكلتها "(١).

⁽١) خلف السنة (٢٤، وفي نيل النجمة (٤٥، ويضيف الراوي على ما سبق "سيعيش إذا ممي باسم وسخ مهمل".

ذلك ما قامت به "مكية الحسن" و"أم الزيدي الصغير" أما "أم مطر"، فقد وهبت طفلها مكرهة لثنيخ الصابئة ظنّاً منها أن الأخير أعاده للحياة بعد موته عندما قرأ عليه بعض "التعاويذ".

تعلّم الأم الجنوبية من صعرها في الوقت الذي لم يكن هنالك مدارس لتعليم البنات على أنها كيان إنجابي لا غير، فيكون تفكيرها بدائياً متمركزاً على الحسّية وليس على المنطقية فتبدو مستجيبة لممارسات غريبة، بعض هذه الممارسات مقترنة بالأسطورة والمعتقد الديني "عندما تتعسّر الولادة لدى المرأة تتخي الإمام الحضر يا على، فيأتيها الإمام يدخل بطنها ويرفس الجنين على ظهره، ويبقى أثر قدم الإمام على ظهر الطفل". (١) الذهنية البدائية للجنوبي هذا ما تطرقت إليه رواية "مستعمرة المياه" من خلال دور الجدّة، حيث الجانب الأمومي في تشكيل العقل الجنوبي، هذا الجانب الضارب في الجنور الدينية الممتزجة بالأسطورة يكون أحياناً محرضاً على الثورة والمقاومة وركوب الأخطار ومثاله "مردان" وابنه "سامح" فقد واجها وبإيعاز وتحريض من قبل الأم أسطورة "حفيظ" بشجاعة وانتصرا على خوفهما الكامن.

الدور الأمومي في حياة الشخص قد يكون داعية للقنوط والبأس والخوف والإستسلام، كالدور الذي لعبته "بدرية" جدّة "سلمان العبد" برقيها وتعاويذها وسحرها وقسوتها المفرطة، أرادت الأم/الجدة أن تحرّره في النهاية من الشعوذة وتعطيه شارة البدء والخلاص فطلبت منه أن يحرق جثمانها بعد وفاتها لينفض عن ذاته سيطرة الغيبيات والتفكير الحمتي وعندما فعل نلك اتهمه القضاء بقتلها وحكم عليه بالإعدام، فكان الموت بالمرصاد بداية ونهاية.

⁽١) اعترافات رجل الاستحى/ ٩١، واستفاثة المرأة الجنوبية بالإمام على حين يأتيها المخلص وربت أيضاً في روايتي خلف المدة" و انهل النجمة".

من ممارسات الأم الجنوبية المتواترة والتي تثبت فيها دور الديمومة والإستمرار المجتمع الذكوري هو حرصها على الإفتخار والتدليل وأحياناً التقبيل لعضو الذكر وكأن هذا العضو من صنعها وهي تفتخر بهذا الإنجاز "عندما لامسته حرارة قبلتها – افيش عنكود عنب (1).

"بدرية" و"ملاية" و"غريبة" وثلاثاتهن سوداوات وقد اختزنن في وعيهن الإقصاء والتهميش ضد السود في الجنوب وهن يعكسن ذلك على أبنائهن، ومن ذلك طقوس التعذيب بالسلاسل التي تمارسها "غريبة" باستمرار: "ما الذي يجعلني حراً يا أم؟ أطفأت سيكارتها، ثم شبّت متعلقة، تتاولت سلسلتي حديد معلقتين على الجدار، ناولت حلباً وأمسكت بالثانية".(١)

دور الأم في بعض الروايات جاء تكريماً لها لحنوها وحنانها وصبرها، من أهم الأدوار التكريمية للأم الجنوبية دور أم "هارون والي"، فقد كانت الأم هي المحرض للذاكرة لرواية قصة "عماريا" أو "ملائكة الجنوب"، احتفظت في خزنتها بمئة وثلاثة وستين مصوغة ذهبية من زمن "عماريا" الجميل وقد أعطتها لإبنها عند عودته من رحلة المنفى الطويلة، فكان بناء المحكي مشيداً على تخطيطات تشكيلية متناثرة من بقايا ذاكرة مغترب عددها بعدد مصوغات الأم الذهبية "اختفت نقوش الذهب هذه؟

فالنور الفاعلي للأم لا يتمثّل على مستوى المضمون فقط وإنّما البناء أيضاً، فهي المحفّز لرواية القصيص، وهي المحرّضة للذاكرة للإشتغال على وجهة فنية محددة.

⁽¹⁾ الحرب في حى الطرب/١٢٣، وأيضا في ذيل النجمة/20.

⁽۲) الصليب/۷۳.

⁽۲) ملائكة الجنوب/۱۳.

من الأدوار النسوية الأخرى التي قاربت أدوار الأم الإجتماعية والنفسية الطباخة "ر" في "كراسة كانون"، "ورقاء" حبيبة الراوي في "سابع أيام الخلق"، "مريم" حبيبة الراوي في "يوم حرق العنقاء"، "أحلام" ابنة عم "حسين علي" في أقصى الجنوب، "كلثوم" ابنة عم "أيوب جبر" في "أيوب"، "حليمة" و"مديحة" أخوات "على" في "خلف السدة".

تحدثت رواية "الغلامة" عن مرض بيولوجي/جنساني يصيب الشخصية وهو مرض الشعور "بالازدواجية الجنسية"، كيف عاشت البطلة هذا النزوع في ذاتها لكي تكون ذكراً وليس أنثى في ظلّ مجتمع يفرض قانونه الصارم في توزيع الأدوار والوظائف الجنسية، لقد توزّعت نوازعها في التماهي بين الأب تارة والأم في هويتها المزدوجة، لقد انتقدت وبشدة الأب وقد رأت فيه مثالاً لتبجّح السلطة النكورية وادّعائها القوة والغلبة والتفوق على الأنثى بالإضافة إلى شراهته الجنسية فقد تزوّج عدّ مرّاتٍ من أجل أن ينجب نكراً.

أما دور الأم فقد كان نمطياً متمثلاً في الرعاية للأطفال ومثلها "عباسة" و"كرجية"، أما أم "صبيحة" فلم تتعاطف مع ميول ابنتها أن تكون ذكراً، بل على العكس كانت تصر أن تزيّنها بالحلي الذهبية وتحرص على تطويل شعرها، وقد لخصّت صبيحة شعورها تجاه أبويها بالقول "فلا أبلغت أبي بهزيمة الذكر وأنا وسط أولئك الذكور، ولا كان بوسعي مقابلة أمي إلا بالغفران والرأفة لأنها تكفّلت بموارد أنوتتي لوحدها وحذفت عني التلذذ بكل هذا الذي يرتعد في أوصالي"(١)، نتيجة التربية هزم الذكر داخل ذات البطلة، واحتفظت بدور الأنثى، لكن بقيت دائرة "الإغتلام" تلاحقها وتحاصرها في نوازعها السحاقية، وفي الدور الحزبي الذي لعبته واكتشفت فيه عالم الرجال الشاذ والمنحرف، فقد كانت تجاربها بمثابة الأموذج

⁽١) الرواية /١٠٣.

الواضع لمحرقة الجمد الأنثوي الجنوبي إن حاولت المرأة أن تشب عن الطوق وتتمرد على الدور الأمومي النمطي.

٧- البغى:

الأمومة والبغاء دوران نمطيّان كانا مذ خلقت المرأة وهما يختزلان كيانها في جمدها .

يشير المتخصصون أنّ المرأة على استعداد وتحت ظروف معينة أن تتقبل دور البغي وذلك لأن مكامن شهوتها الجنسية غير محددة ولا تتصل بموضوع المواقعة الجنسية بشكل مباشر وبعكس الرجل تماماً "إن البغي التي تعرض جسدها على عشرات الرجال مقابل أجر خاص لا تشعر بأي عاطفة أو لذّة معهم، ولكنها تحتفظ لنفسها بعشيق تغدق عليه حبّها وعطفها" (١).

وفي المجتمعات التي تكبت وتسجن فيها المرأة فإن ممارسة البغاء يكون ردّة فعل تعويضية المرأة تستطيع من خلاله أن تستذلّ الرجل الذي يقمعها هذا من ناحية ويوفر لها فرصة التمرّد على القوانين والأعراف الإجتماعية القامعة لها من ناحية أخرى.

لم تتعامل الروايات مع البغي على مستوى واحد بل على مستويات متعددة ومنها:

قدمت روايات "الداخل" أنمونجين للمرأة الجنوبية، المرأة الملاك وهي المرأة المتاك وهي المرأة المتعبلة لدور الأمومة سواء أكانت أمّا أو زوجة أو حبيبة، وفي الطرف المقابل هنالك المرأة الشيطان الباغية التي تبيع جمعدها أو تجعله مباحاً للتجارب مع الرجال، وهنالك البغي المجازية وهي المرأة القوية أو المتسلطة أو المتحررة،

⁽⁾ النظرية الجنسية/فرويد، ت:أحمد طلعت/١٣٠.

الدكتور "شجاع العاني" هو أول من طرح هذا الرأي فيما يخص نظرة السارد العراقي للمرأة وطبيعة الأدوار التي يمنحها إياها(١).

في "درب الزعفران" هنالك "تقاب" البغي التي تصطاد الرجال بسنارة جسدها وتتآمر عليهم لصالح أصحاب النفوذ والسلطة ومن ثم تتركهم لحافة الجنون أو اليأس والموت، وتقابلها "سمر" حبيبة الراوي مثال الطهر والبراءة والرقة!.

ومثلها دوري "نجلاء" ابنة الطبقة الأرستقراطية المتعجرفة والتي تنظر لعشيقها الجنوبي بدونية فكانت رمزاً لطبقتها المتسلطة، ونظيرتها "كلثوم" ابنة عمّ الراوي التي ظلّت تحبّ ابن عمها بإخلاص وتنتظر أن يتزوجها إلى أن فاتها قطار الزواج وأصبحت عانساً. دورا "حنان" البغي و"مريم" المرأة الملاك المقدسة "العنقاء".

في وعبى السارد الجنوبي دائماً هنالك دور مقبول للمرأة وآخر مرفوض وإن كان الزمن بتطوره والبيئة واشتراطاتها يفرضان تغيير الأدوار ؟!.

لكنّ "وهاب" من جهة أخرى يتماهى مع دور الأنثى "البغي" في اللاوعي فهي تمثّل توقه للتمرّد ولكسر دائرة المحرمات التي تخنق غريزته في حالات الوعي يزيح تلك الصورة يرفضها ويقمعها ويهشّمها لأنها تهدّد مطلته الذكورية وتقدم صورة مخالفة للأم التي يقسمها ولذلك فهو يفضّل إعادة انتاج الأم في الخطاب على شكل زوجة أو ابنة عمّ أو حبيبة طاهرة.

نماذج أخرى للبغي في روايات الداخل التسعينية مثل "مارة الحفافة" عشيقة الأب والابن في ذات الوقت، "هاجر" ابنة خال "أمجد" وهي الشابة الجامعية التي تستدرج وبسبب فقرها من إحدى زميلاتها في الجامعة للإيقاع بها في براثن الدعارة، و"مريم" الصحفية التي يبدو عليها الإلتزام والخجل لكنها تعيش علاقاتها الجنسية السرية الخاصة بعيداً عن منطة الرقابة الإجتماعية.

⁽١) ينظر المرأة في القصة العراقية، شجاع مسلم العاني/٢٥٠.

في خطابها الميتاسردي ناقشت رواية "موت الأب" العجز الواضح من قبل الروائيين في طرح أدوار المرأة بشكل يلامس عوالم الأنثى بموضوعية، فالصديق الذي يلقبه الراوي "صاحبي" يخاطب الراوي: "ما قرأته في روايتك غير الكاملة، المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"().

هذه الجملة "المرأة فيها كائن يعاني من نقص الحياة"، هي بمثابة جملة تفسيرية بليغة في توصيف عدم استطاعة السارد الرجل أن يتمثّل شخصية المرأة بالعمق والدراية التي تجعل منها كائناً فاعلاً يمارس وظائف أخرى غير الأدوار النمطية للمرأة. وهي "جملة ثقافية" فالمرأة في المجتمعات التقليدية وبفعل عوامل التربية والتقاليد والأعراف تبقى كائناً يعانى نقصاً في الحياة.

بالمقابل فإن روايات المنفى التسعينية وفي بحثها عن الطروحات الجديدة والمغايرة، اشتغلت بعمق على قضايا قهر المرأة وربطته بدائرة القهر السياسي التي تحكم الطوق على الإنسان الجنوبي إذا تعاضد معها القهر الإجتماعي والديني. وإن كانت الأدوار التي ظهرت فيها المرأة لا تختلف عن روايات الداخل، فهي قد ظلت محصورة بين الأمومة والبغي على الأغلب إلا أن التجديد كان في النظر إلى البغي بعين العطف والغفران بعد البحث عن الأسباب التي تدفع الأنثى لهذا السلوك، مثال على ذلك شخصية "عصون العرجاء" وهي المعادل الأنثري "لسلمان العبد" فكليهما من طبقة اجتماعية مهمشة وفقيرة بالإضافة إلى أنّ "سلمان" منبوذ بسبب سواد بشرته، و عصون منبوذة لعوقها، فأصيب هو بلوثة "الإستمناء"، وأصيبت هي بلوثة "البغي" وقد استنفنت الممارسة روحها وكيانها، وكانت نهايتها القتل على أيد أشائها في الجريمة المتواترة في مجتمعات الجنوب المسماة "غميل العار".

^(۱) موت الأب/٢٠٢.

"فطيم بي دي" و"معالي" مثلتا أنمونجاً لمعالجة داء مستشر اسمه "الدعارة"،
"افطيم بي دي" الخمسينية دفعها "القهر الإجتماعي" لممارسة المهنة، فقد خافت
القتل من أهلها لأنها حملت سفاحاً وعندما هربت من مدينتها الجنوبية الثانية "سوق
الشيوخ" إلى بغداد لجأت إلى أحد البيوت السيئة وكانت بإدارة "كوكا" التي أجبرتها
على العمل وعلمتها التعرّس بإدارة البغاء.

أما "معالي" فقد نشأت في عصر آخر، عصر انتهاك الجمد الجنوبي وتصفيته في الثمانينات وما بعدها، وليس لهذا الجمد الخيار في أن يرفض أو يتمرد، كان زمانهم، زمان كلّ أولتك الذين حبّلوهن (أ)، شخصيات نسوية أخرى طرحت من خلال معاناتها قضايا "مسكوت عنها" في المجتمع، "سراب" الطالبة الجامعية كانت معاناتها متمثلة بفقدان غشاء البكارة قبل الزواج، وقد جاءت هذه القضية في اللبّ من موضوعة "تلّ اللحم" والتي طرحت من زوايا سياسية واجتماعية ونفسية مختلفة، "سمية" الجنوبية التي سكنت بغداد وتريد الإلتحاق بالطبقة المخملية الحاكمة لم تجد حرجاً في الزواج من عقيد في الجيش من قضاء "الشرقاط" يحتقر الجنوبيين ويسخر من كلامهم وسلوكهم (۱)، فهذه المرأة باغية هي الأخرى لكن من ناحية أخرى نفسية وأخلاقية.

وفي حقب الإنتهاك الجسدي والفكري دور الرجل يماثل المرأة في الخصوع، يقول الروي عن نفسه "فلو كان عندي غشاء بكارة لقلت أن علاقتنا تطورت على أساس هذا التضامن"(٢).

^(۱) الرواية/٧٨.

⁽أ) في الرواية شخصيات نسوية ليست جنوبية لكن دورها مهم في توجيه خطاب المرأة في الرواية من أمثال الدكتورة "مثال الاترسي" والدكتورة ماري لوكاسترو، و"سهاد مهتدى المسباح" وهو تحريف الاسم الشاعرة الكويتية سعاد المسباح، والدنيمة "امل حسين".

⁽٣) الرواية/٧٨.

هنالك مسألة مهمّة مرّت عليها رواية "تل اللحم" مروراً سريعاً لكن أخرى طرحتها وبقوة "الغلامة" المسألة هي أن العديد من النساء الجامعيات ينتهجن سلوك "البغي" تحت وطأة ظروف محددة؟.

"صبيحة" من المتقفات اللواتي شاركن بالعمل الحزبي في المستينات والسبعينات قد وجنت نفسها بعد خروجها من المعتقل مكتسبة تلقائياً لصفة البغي، بسبب ممارسات السلطة وتعرضها للإغتصاب داخل السجن، والسبب الأهم يرجع إلى الثقافة الذكورية التي لم تتضبج رؤيتها لإمرأة جديدة مختلفة عن المرأة في بداية القرن العشرين، تتدرج المتقفة "الطامحة" ضمن لاتحة البغي في النظرة الذكورية، فالشكل الجديد للمرأة في السبعينات وما بعدها، إطلاقها، أزياؤها، زينتها، تترجها اختلاطها بدائرة العمل، طموحها في الترقية، تقوقها العلمي، كلّ تلك العوامل تثير استغزاز المجتمع الذكوري ويحاول أن يقدم دفاعاته الصلدة ضدها بأن يدفعها للسلوك السيّء راغبة كانت أو مكرهة.

طرحت مطر الله عدّة نماذج للمرأة البغي مثل "وردة، عفيفة، معدية" فالرواية منجذبة في جلّ أحداثها إلى شخصية "مهران" الجدلية والتي تعيش عقداً نفسية كثيرة فقد أغوى العديد من النساء وتركين لحافة الإهمال وحتى القتل.

الدور الأهم كان أم مهران الشخصية والتي أثر سلوكها على أطفالها بالإستناد إلى السوروث الشعبي والديني اللذين يعتقدان البغي وابنها لعنة لا تحيط فقط بصاحبها وإنما تعمّ على من يحيطون به من أشخاص، وربّما لعنة تحيط المكان والتاريخ إذا تبرّأ ابن البغي منصب الحاكم .

٣- أدوار متباينة للمرأة:

في روايات ما بعد التغيير هنالك محاولات لتقديم المرأة بمنظور آخر مختلف ويأدوار بعيدة عن الأدوار النمطية السابقة، إذ حاول بعض الروائيين الشباب إيجاد وعي جديد بدور المرأة وضرورة تقديمها بشكل مغاير فيه من التجديد في الطرح بقدر ما فيه من الإنصاف لذات الأنثى.

الرسامة "تورست" تصحّح أخطاء الثقافة الذكورية، فقد كانت الأنثى الواثقة من ذاتها وإبداعها والمتحضّرة والصادقة ضمن حشد من الشخصيات الذكورية المفتقرة للمصداقية والكفاءة والإرادة، وقد أشار الراوي وهو يطرح العلاقة بين الأم "ملاية" البسيطة وغير المتعلمة ونورست "المثقفة" واللتين جمعتهما صداقة حميمة في فضاء دربونة العبيد، إن المرأة هي مرجع الحكي، وهي رحم الحياة، وهي الحضن الدافئ للإنمانية، فقد اختصّت بجميع الأدوار الجميلة، أما الذكور على العكس تماماً فقد اختصّت من حجرها مصندوق السوالف الكبير، في إحدى الليالي عمدت المجنونتان إلى إخصاء قط أسود سمين إذ كان يرش بوله على منطقة الرواية" (أ)، معادلة الذكورة بالقطط السود والأنوثة بالحكايا والمدلم والمحبة مثلت صورة شعرية إيجابية للمرأة في الرواية.

دور "زينب" الطالبة المتقفة والشجاعة والتي أحبّت الراوي الشاب بإخلاص لكنّ ظروف الحرب حالت بينهما. أو أن الجنوبي لم يستطع بعد تقبل الزواج من امرأة كاملة النضج والثقافة، فقد ظلّ الراوي يؤجّل الزواج إلى أن وقعت الحرب.

دور حسناء الأهوار "وردة" مثال النقاء والجمال والشجاعة وتحمّل الصعاب، صبيّة تمثّل عنفوان وجمال الأهوار برغم الفقر والتهميش والظلم .

⁽١) مكنسة الجنة/٦٦.

زوجة أحد الرواة أرادت أن تتبادل الدور مع زوجها بعد التغيير عام ٢٠٠٣ في أن يجلس هو في البيت لرعاية شؤون الأطفال والتنظيف والطبخ وتخرج هي للعمل وجلب المال، نكرها الراوي سرداً فقط ولم يعطها الغرصة للظهور بوصفها شخصية مكتملة السمات لكنّ مجرد الإشارة إلى إمكانية قلب الأدوار بين المرأة والرجل في المجتمع بناءً على بعض المستجدات الحديثة وتغيير نمط التفاتة تستحق الإنتباء.

قدم "زهران" النساء الفجريات بصورة مخالفة عن الصورة التي قُدّمن بها في روايات أخرى، "قرح، خيرية وسعاد" نظر إليهن الراوي بتقدير واحترام ولم يظهرهن بمشاهد رقص أو إغواء ، وقد تعاطف مع ما يتعرضن له من اضلطهاد وتعسّف "كانت خيرية لطيف تردد قبل قتلها عبر التصريح والتلميح هذه الجمل وهي تغني بصرية لغة التيدوها المحملة بالكبت والحرمان والألغاز والرموز والتوقع". (1)

دور "ملائكة" فيه مغايرة لأنه يحكي عن معاناة فتاة يهودية ظلمت واضلهدت واضطهدت واضلطوت للبس النقاب للخلاص من مطاردة السلطة بعد تهجير الأقليات من الجنوب.

ثانياً: الأدوار الطبقية

يختص مفهوم الطبقة بالعلاقة الجدلية التي تجمع المجموعات البشرية بالإنتاج الإقتصادي، فهي تعنى ربط الذات بالوظيفة الإجتماعية/ الإقتصادية الضرورية. يعد مفهوم الطبقة من المصطلحات الإشكالية في الدراسات الإجتماعية بالأخص في المجتمعات غير الرأسمالية، فمجمل التصورات عن الطبقة ترجع إلى أفكار وتصليفات كارل ماركس" وقد خص بها المجتمع الأوربي "الرأسمالي"، وقد حاول التعميم على بقية المجتمعات في أن جعل من الطبقة أساس التقسيم الإجتماعي

⁽⁾ حقول الفاتون/٢٨.

حيث "البنية السفاية تتألف دوماً من وسائل الإنتاج وعلاقات الإنتاج أي تتألف من الملكية والتنظيم النقائي للعمل (1)، وقد حدّد الطبقة بوجود سمات مشتركة بين ملايين الأفراد بالإضافة إلى عنصر الوعي بين الجماعات التي تدرك وحدتها بمعارضتها لطبقات أخرى، فبدون الوعي ينتقض مفهوم الطبقة (1).

إن التقسيم الماركسي قائم على تالاث طبقات رئيسة وهي: الطبقة الأولى: ملّك قوة العمل وملّك رأس المال، ويطلق عليهم "البورجوازية". الطبقة الثانية: الملّك المقاربين.

الطبقة الثالثة: العمال المأجورون ويطلق عليهم "البروليتاريا".

لا يوجد تصنيف طبقي في المجتمعات الأخرى مناسب لوضعها الإقتصادي فهي تعبد إنتاج ملامح عديدة خاصة بالمركز الإمبريالي بل وقد تنظر هذه المجتمعات إلى نفسها تتتمي لهذا المركز، فإنها غالباً ما تسير بخطوط تقسيم داخلي قائم على اختلاقات عرقية أو دينية (٢)، يفهم من ذلك أن مجتمعات الجنوب تمارس عبوراً لمفهوم الطبقة الإقتصادية إلى الحالة العرقية لعدم وجود دراسات تستوعب البحث الدقيق لعلاقة الإنسان برأس المال ووسائل الإنتاج.

ألغى "بورديو" وعي الطبقة حسب المفهوم الماركسي ويفضل عليه إدراك مكانتها الخاصة في الفضاء الإجتماعي والخاصة في الفضاء الإجتماعي والمقصود بهذا المفهوم الفضاء الإجتماعي هو الحقيقة الأولى والأخيرة بما أنه يفرض التمثلات التي يستطيع الفاعلون الإجتماعيون امتلاكها (1).

⁽١) صراع الطبقات/ريمون ارون، ت:عبد الحميد الكاتب/٤٢.

⁽۲) نفسه (۲۹.

أً دراسات ما بعد الكولونيالية/المفاهيم الرئيسية، بيل اشكروغت ومجموعة من المؤلفين، ت أحمد الروبي (٩٨٠

لقد انتقد علماء الإجتماع التقسيم الماركسي بسبب مروره من الوجود بالنظرية الطبقية "القرب والتجانس" إلى الوجود بالممارسة "الجماعة المعبأة " فالطبقة في نظره ليست واقع الشيء ما دامت غير معروفة وليس لها دور ثوري مسبق" (١).

ومع أن وجهة نظر "بورديو" قد حرّرت مفهوم الطبقة من الإشتراطات المسبقة وجعلته أكثر انفتاحاً على الفضاء الإجتماعي إلا أنّ النقسيم الثلاثي المجتمعات إلى طبقات "دنيا، متوسطة، عليا" ما زال مقبولاً في معاينة المجتمعات الخاضعة للمركز الرأسمالي، لذلك عند دراسة "الطبقات الإجتماعية" لمجتمع الجنوب من الممكن الأخذ بالتقسيم السابق مع الأخذ بنظر العناية المسألة الإثنية المهمة، ومن ثم الفضاء الجغرافي.

في العراق هنالك تقسيم نكره الملك "فيصل الأول" في منكراته، وقد قسم الطبقات إلى "الشبان المتجددون بما فيهم رجال الحكومة، المتعصبون، السنة، الأكراد، العشائر، الشيوخ، السواد الأعظم الجاهل". (٢)

التقسيم الوارد وهو الأقدم للمجتمع العراقي يعدّ اجتماعياً "إثنياً" لم يذكر في تصنيفه العامل الإقتصادي باستثناء ذكر الشيوخ بكونهم طبقة متنفذة اجتماعياً واقتصادياً، وذكر السواد الأعظم الجاهل، وهذا يدلّل على صعوبة التطرّق لمفهوم الطبقة في المجتمع لكن ذلك لا يعني الإستغناء عنه لصالح التقسيم العرقي/الديني في الدراسة.

طرح خطاب الروايات الجنوبية المفهومين "الطبقي/الإثني" متلازمين لأن التقسيم الطبقي في مجتمع الجنوب ظلّ منسجماً مع اشتراطات التقسيم الإثني وليس قوة العمل، وفي الوقت الذي لا يمكن فيه الفصل بين علاقة التقسيم الطبقى ونظيره

^(۱) نفسه/ ۱۰۱.

⁽٣) تاريخ العراق المياسي، عبد الرزاق الصني/١٠.

الإثنى من غير الممكن فصل الطبقة عن الفضاء المكاني الذي يحتوي وسائل إنتاجها ويبلور عاداتها وتقاليدها ويحدد علاقتها بالآخر.

أ- الطبقات الدنيا "المهمشون":

مصطلح هامش "marginality" يدل على بنية ثنائية لأنواع من الخطابات مثل الإمبريالية والنظام الأأبوي والمركزية الإثنية، ويشير إلى أشكال منتوعة من الإستعباد والقهر لجماعات عرقية ودينية، وقد تعمل بنى القوة في المجتمع التي يتم وصفها بما يتعلق بالمركز والهامش على تقييد إمكانية وصول الذات للمنطة. (1)

في الجنوب هنالك جماعات هامشية وربما منبوذة ضمن عدة مستويات عرقية أو دينية، المكان الذي يحتويها هامشياً، ومستوى الدخل الإقتصادي والذي يعد هو الأدنى اقتصادياً، هذه الجماعات متدرجة من الدنيا إلى العليا.

١- الغجر:

"الغجر" أقلية عرقية عادة ما تمتهن الرقص والغناء، والإسم الشعبي المتداول في الجنوب عنهم هو "الكاولية" نسبة إلى أحد ملوكهم ويدعى "كاول"، وإذا أطلقت الكلمة على أحد الجنوبيين فمعناها السبّ والإهانة والنعت بأبشع المنكرات، لذلك تعدّ أوطأ طبقة في المجتمع العراقي، وهم جماعة معزولة من الصعب اختراق منظومتهم الأسرية والثقافية.

رواية "حقول الخاتون" جاء مبناها الحكائي أشبه ببحث ميداني تعريفي بحياة الغجر وتقافتهم، لعتهم، عاداتهم فقد تحدّث عن أصولهم وهي متباينة، أما العراقيون منهم فقد نكرت الرواية: "قدمنا موجات متتالية للعراق، الأولى أيام الملك

⁽⁾ ينظر دراسات ما بعد الكولونيالية (٢٢٠-٢٢١.

الساساني بهرام جور منتصف القرن الخامس الميلادي والأخيرة في القرن الثامن عشر عبر إيران". (١)

حاولت الرواية إنصاف هذه الجماعة أو العرق، ونفت عنهم شائعات كثيرة يعرفون بها عند العامة، أهمها ممارستهم البغاء والدعارة "كثير من النساء يهربن إلى مدن الفجر من أسرهن بسبب الخوف من القتل ويمارسن الدعارة تحت اسم الكولية". (7)

تحدّثت الرواية عن التهميش والإقصاء الذي لحق بهذه الفئة العرقية طوال عقود، وإذا كان التهميش في فترة من الفترات محصوراً بهذا العرق فإن شعباً وأمة بأكملها أصبحت على حافة الإلغاء والتهميش في السبعينات وما بعدها حيث تقع أحداث الرواية!. فالجنوبي اليساري الهارب لم يعد مختلفاً عن جماعة الكاولية، لذلك غير اسمه إلى "زهران الكاولي" واكتسب شرف الإنضمام إلى هذه الفئة المصلطهدة في قافلة الهروب الجماعي للإثنيات، فذلك أفضل له من الرضوخ للسلطة الفاشية.

تشكل أفراد القافلة التي تجوب البلاد طولاً وعرضاً ولا تعرف للاستقرار سبيلاً من يساري هارب "دهران"، وكردي مطارد أطلق عليه الراوي اسم "حسين مردان"، فرقة غجر كاملة، مؤرخ العائلة أطلق عليه الراوي "بلزاك"، عازف ربابة "زرياب"، ضارب الطبل "قالح حوم" وزوجته "خيرية"، الراقصة "قوزية" وابنتها "فرح" أطلق عليها الراوي اسم "بياترس".

هؤلاء هاربون من الثقافة والجغرافيا مصابون بلعنة الهوية المنبوذة "كاولية وشيوعي وغجر ومعدان فارين من العرق والسلالة والدم والأسطورة والجنسية"، (") وقد اجتازوا في رحلة هربهم أحياء الغجر من الجنوب "حي الطرب في الزبير"،

^{(&}lt;sup>1)</sup> الزواية/٢٦.

^{(&}lt;sup>٣)</sup> الرواية/ ٤٠.

⁽ا الرواية/ ١٢٠.

"الشراكة الغربية في السماوة، العثمانية الأميرية في الناصرية، الفوار في الديوانية، إلى أحياء الغجر الأخرى المنتشرة من الجنوب إلى شمال البلاد^(١).

انتسب "عبد الحسن بدر" للكاولية في "حي الطرب" تزوج منهم، ويعمل عازفاً للعود في ليال الحرب الموحشة التي جفّ فيها الأنس وأصبحت محاطة بالخوف والنسائس والترقب "رضية ونعيمة" غجريات "حي الطرب" اللواتي يمارسن البغاء بحكم العرق والعادة أو الإكراه كالذي حدث لسليمة عندما حاولت الهرب الزواج من حبيبها "عند شجرة النبق الكبيرة فبضوا علينا، طربوا سلمان وشدوني إلى السدرة، بقيت هناك يومين بدون أكل وماء، مع جلدهم لي يومياً "(۱). فالجماعات المغلقة تمارس عنفها على بعضها ولا تعتف ونتبذ من قبل الآخر فقط.

أحياء الغجر تجمعات نائية مليئة بالأسرار والتناقضات تمنح سماتها للذات التي تحاصرها الجهات فتلجأ إلى آخر آمن، وفي اللجوء تغيير لثوابت الهوية واستبدالها بأخرى مشوّشة ويذلك يعيد المكان الهامشي صياغة الأدوار والذوات ويضعها بمواجهة تقلبات لا حصر لها.

٢- البدو:

تغطي الصحراء مساحات شاسعة من جنوب غربي العراق، وتعدّ بادية "السماوة " من أهمها يعيش البدو الرحّل في تلك المناطق وهم يمثّلون الإمتداد لقبائل شبه الجزيرة العربية والعراق الأصيلة، البدو يعتزّون بعاداتهم وتقاليدهم ونمط حياتهم المختلف تماماً عن المدينة والأرياف لذلك فهم يحيطون أنفسهم بعزلة إجتماعية واقتصادية وثقافية لاتتيح للسلطة المياسية أو الجماعات الأخرى التدخل في شؤونهم الإقتصادية والإجتماعية أو اختراق منظومتهم الإجتماعية المنظقة.

⁽¹⁾ الرواية/٢٧.

⁽٢) العرب في حي الطرب/٩٨.

هذه العزلة انعكست على الأنب قلم يتناول هذه الشريحة من المجتمع إلا القليل من الكتاب.

وقد ظلّ نكر البدو مقتصراً على الإشارة بأنهم شكّلوا أصل المنينة العراقية فالقبائل العربية أخنت تستوطن المناطق الخصية وانتقلت من الرعبي إلى الزراعة. (١).

مثلت شخصيتا "مطلق" و"جسار البدوي" هذا الدور الإنتقالي للبدوي من حياة البداوة والرعي إلى الزراعة والإستقرار، الشخصيتان حملتا العادات والتقاليد البدوية ومن ضمنها العنف والعصبية والقسوة إلى المدينة الجنوبية، فشكلت هذه السلوكيات والسمات ملامح الشخصيتين اللتين اكتسباها من الجغرافيا .

رواية "ملوك الرمال" لامست حياة البدو، طباعهم وسلوكياتهم، دورهم في حرب الخليج الثانية، تحالفهم مع النظام البائد ومعاداتهم له في الوقت ذاته، كل ذلك من خلال وجهة نظر الراوي وهو جندي عراقي نفّذ مع مجموعة من المقاتلين غارة أطلق عليها "غارة الصحراء" على قبيلة "بني جدلة" المتمردة، وقد شنّت الغارة بمساندة بني جابر الموالين للسلطة.

يظهر البدو في الرواية بوصفهم مجموعة سكانية غامضة لايمكن فهم ما يبغونه بمسهولة إن كانوا ضد السلطة المركزية أو معها؟، وهم فئة تحترم قوانين الأخر شريطة أن لا يتعرّض الأخير لهم بالسوء "الكلّ هنا له قوانينه ونظامه وهم لا يتجاوزون هذه القوانين ولا الأنظمة أبداً ما دامت لا تتجاوزهم، أنا الضيف الذي يراعى حتى لو كان كان عدواً (أ). قيم النخوة والكرم ونجدة الغريب ولو كان عدواً سلوكيات راسخة لدى البدوي، بالمقابل فإنّ الإغارة والعنف والسلب وسيلتهم للدفاع

 [&]quot;حدد سكان العراق في مطلع القرن المشرين بلغ ما يقارب العليون وربع العليون نسمة موزعين كما يلي ١٧/% من المشكر البدوية،٥٩ % من سكان الويف و ٢٤% من سكان العدن "من تكاب شيخ وعشكر المنتقق/١٥.
 (٢ الروية/١٤٤.

عن أنفسهم ومصالحهم!، شخصية الدليل "منوّر" الذي رافق الجنود للإيقاع ببني جدلة أنموذج الشخصية الصحراوية بكل تقلباتها وعنفوانها، فلم يعرف حقيقة مشاعره وماقام به من فعل تجاه هذا الطرف أو ذاك، ولماذا غير بالجنود في النهاية ؟ "كانت عيناه برموشهما الثقيلة ترسل نظرات واثقة، هادئة ومتعالية مخفية إلى حدّ ما بمكر وذكاء حادين". (1)

شخصية شيخ عشيرة بني جدلة كان دوره الحفاظ على حياة أبناء قبيلته من أي عدوان يتهددها سواء كان هذا العدو خارجياً اقتحم الحدود أم داخلياً ممثلاً بالحكومة المركزية.

٣- الزنوج:

أقلية عرقية، يتركّزون في "البصرة" وقد يرجع تاريخ وجودهم فيها إلى "ثورة الزنج" التي حدثت هناك في حقبة الحكم العباسي وكان قائدها يدعى "علي بن محمد"، يلقب بالموفق، ولحد الآن منطقة الموفقية شاهدة على ذلك التاريخ. (٢)

ومثلما طرحت شخصيات الغجر بوصفها الأنموذج الشخصية الجنوبية المنطهدة والمهمّشة على شاكلتها جاءت أدوار الزنوج خاصة في النصف الأول من القرن العشرين وذلك قبل تدفّق عائدات النفط في النصف الثاني منه والتي سمحت للبعض منهم مواصلة تعليمه والحصول على وظيفة، فهنالك شرائح منهم قد غادرت واقع التهميش وبخلت ضمن الطبقة الوسطى المتعلمة.

قدمت الشخصية الزنجية كاملة الأهلية "الفعلية والهووية" على النقيض من شخصية الفجري التي بدت محكومة بتصورات المؤلف أو الراوي عنها، وقد كان هذاك تواشيج بين دوري "سلمان العبد" و"وداد" في كونهما كانا ضحية للتهميش

^(۱) الرواية/10.

^(۲) في رواية يا كوكتي/١٤٠، وفي "مذكرات سجان"/٤٨.

الإجتماعي بالنبذ بسبب سواد بشرتهما ولقب العبد الذي يحملانه، وبسبب المكان الوضيع الذي يسكنان فيه، فتولّدت لديهما عقد جسدية خطيرة أدّت بأحدهما إلى الشذوذ بالإضافة إلى الإساءة والعدوان، مع ملاحظة أن الزمن مختلف فالأول عاش في أربعينات القرن العشرين، والثاني في التسعينات منه، هذا التواشيج بين الدورين يدل على أن قانون التقرقة العرقية والإثنية فاعل باستمرار في المجتمع الجنوبي.

شخصيتا 'أبوسمرة' صاحب الصوت الشجي 'وحياوي' الصياد سيقا إلى أتون حرب الثمانينات ليقتلا هناك، ومن سخرية الأقدار أن حياوي كان قد قتل في اليوم الأخير للحرب قبل إذاعة وقف إطلاق النار بقليل.

دورا "فرحان العبد" و "حلب بن غريبة" متواشجين فكليهما يتمردان على الذلّ والفقر مع فارق أنّ "فرحان العبد" يندفع نحو قيادة الإضراب بشجاعة وقد نسج الناس عنه وعن بطولاته الأساطير "زعم البعض من الرجال بأنّه تحدّث مع من شاهده في هذه القرية أو تلك من قرى شطّ العرب وهو سوف يظهر مرة أخرى لا محالة" (1). بينما يجد "حلب" نفسه ثائراً بالصدفة وبإيعاز من شيخ العشيرة ليكتشف بعد ثورته كذب وقسوة الإنسان الأبيض وزيف ادّعاءات الإقطاع والحكومة المتحالفة معه.

الزنجيات الفقيرات متمرسات بفن الهروب من الواقع فهن غارقات في عوالم الخرافة والشعوذة مثل "بدرية" وطقوس التعذيب الغريبة التي تجيدها "غريبة"، الحيلة والسجل عند "ملايسة"، هي أدوار تجاوز الواقع باللجوء إلى عوالم المسحر والماورائيات.

٤- عرب الأهوار "المعدان":

⁽۱) ریاح شرقیة ریاح غربیة/۲۱۱.

لعل من أهم التجمّعات السكانية في الجنوب، وهم سكان "الأهوار" تلك المساحات الواسعة من الأراضي المغمورة بالمياه دائماً والمحاطة بنباتات القصب والبردي، بيوتهم عائمة على الماء تصنع من القصب والبردي ويشتهرون بتربية الجاموس. (1)

وتمتد الأهوار على مسافة سنة آلاف ميل مربع تحيط بمحافظات العمارة، النصرية، البصرة وعلى نطاق أضيق في الديوانية والكوت. (٢)

وقد شكّل معدان الأهوار مع الفلاحين من العمارة أوائل المهاجرين الذين تركوا مناطق سكناهم في الأهوار والأرياف بسبب شظف العيش إلى العاصمة بغداد^(٦)، وقد حملوا معهم عاداتهم وتقاليدهم وأسلوب عيشهم وكزنوا مع أعداد أخرى من الفلاحين والمهتشين النازجين من مختلف محافظات الجنوب إلى العاصمة، المجتمع الذي عرف بمدينة "الثورة" عند تأسيسها ومن ثم مدينة "صدام" في عهد النظام البائد ومدينة "الصدر" حالياً.

في هذا المجتمع ربما هنالك مواجهة مع مصطلح "المكان المستعار"، فقد أسّس هؤلاء المهاجرون مجتمعاً جنوبياً كاملاً يتّكئ على خاصرة العاصمة.

ولأنّ الأهوار تمثّل فجر الحضارة ولبيئتها الساحرة وطبيعتها الغنية لذلك فإنها تعيش في الذاكرة الجنوبية وكأنها الرحم أو الموطن الأصل الذي يحنّ له الإنسان،

⁽أ) المعدان أو سكان الأهوار / ولفرد تسكير، تابالتر الدجيلي، يقول المؤلف "بعضهم يطلقون على أنفسهم المحدين من حيث أنهم يقومون بزراعة الثالب في أطراف الأهوار، بينما يطلق آخرون على أنفسهم المعدان حينما يقطنون على مساقة أميال داخل الأهوار " / ۱۸

⁽٢) ينظر سلاماً أيتها الأهوار /٢٣.

⁽أ) تقيد الدراسات أن سبب هجرة الفلاحين من لمواء العمارة هو أن علاقتهم كانت قد منعفت بالأرض التي كانوا يزرعونها لأتها لم تكن ماكا لهم ولا للشيوخ وإنما المحكومة بعد أن كانت تابعة للحكم المشماني، وذلك خلافاً للأراضي في الألوية الأخرى، ينظر تاريخ العراق المياسي، عبد الرزاق الحمني/٨٦.

والخطاب الروائي جزء من تلك الذاكرة الجمعية وقد وثّق لهذه المنطقة بالشكل الذي يتلاءم مع مكانتها في الوعي والوجدان.

عندما بدأ النظام البائد بعمليات تجفيف الأهوار في تسعينات القرن الماضي وتركها أرضاً قاطلة في محاولة منه القضاء على حضارة الجنوب بيئة وإنساناً، ظهرت مجاميع قصصية وروايات عديدة تتحدث عن الأهوار أو تشير إليها وذلك يعدّ مقاومة أدبية بالكلمة من الروائيين ضد ممارسات النظام التعسفية.

من الروايات التي ذكرت الأهوار بوصفها جزءاً من المخزون الثقافي الراسخ في الذاكرة أيوب"، ثل الرؤوس" ستة أيام لاختراع قرية"، ففي الأخيرة يصف الراوي قرية الأحلام المندرمة بقوله "حقولنا تمتد من أطراف الهور حتى البر، ونخلاتنا مثمرة، وشجرة السدر مباركة، عليها تبيت العصافير والطيور الأخرى، وفي قرينتا 1197 أعور و 1112 أعمى هم كل المسكان، وفي القرية مؤنن أعمى وساحرتان وكاتب أحجية" (١).

تعني شخصيتا "السيد" و رجل الدين" الكثير لسكان الأهوار، فهي تقوم بدور الراعي والمعظم والمرشد لطريق الصواب، سكان الأهوار يطلبون من "السيد" أن يشفي المريض، ويستنزل المطر بدعواته، ويهب المرأة العاقر الولد!. يشير علماء الأناسة إلى أن إنسان المجتمعات البدائية هو "إنسان ديني" مفهومه للزمن دائري وليس تتابعياً، يغوص في الأساطير المؤسسة (٢)، يرفع "السيد" من مصاف الإنسانية إلى درجة القسية، وهذا ما حصل في هور "العكر" في قصة "غراب" المسخ الذي حمل حملاً كانباً وهو على وشك أن يلد؟، وطلب سكان الأهوار من السيد "عنبر"

⁽⁾ منة أيام لإغتراع قرية (٥٠.

⁽٢) ينظر معجم الطوم الانسانية / ٨٢.

أن يقدّم تفسيراً لذلك أولاً, وثانياً أن يخلّصهم من تلك الورطة؟. وقد بقيت القصة من غير تفسير ولم يستطع السيد فعل شيء!.

على النقيض من رؤية "مولد غراب" لشخصية السيد قدمت "مستعمرة المياه نسل "المسادة المكاصيص" على أنهم نسل رفيع ينتمي بالفعل لسكلة النبوة، فهم يؤمنون بأسطورة "حفيظ" على وجه اليقين وقد واجهوها جيلاً بعد جيل إلى أن وضع تراث الأجداد بيد "مردان" السيد البطل وبعده ابنه "سامح" وتحققت المواجهة وانتصرت السكلة الطاهرة.

الجنتان الحكيمتان المولّدة زهرة "في مولد. غراب"، و"أم مردان"، دورهما امتداد الشخصيتي الميد في القوة والشكيمة وحصافة الرأي. (١)

شخصية رجل الدين "رمضان" هو الآخر أسبغ عليه البسطاء قداسة طارئة، فالشاب الفقير الجاهل أصبح شيخاً بالإدّعاء واستغل "عمامته" لإيقاع الناس في الكراهية والصغينة والإقتتال "لم يكن رمضان مقتعاً بأن يصبح رجل دين ولكن أهالي القرية وأثناء مأتم أمه طلبوا منه أن يفسر لهم بعض الآيات القرآنية، وكان سكان القرية يستمعون بخشوع ويدأوا يطلقون عليه لقب ملا"(٢)، جهل المعدان صنع من رمضان رجلاً ثرياً متسلطاً باسم الدين والمذهب.

بمقابل رمضان يظهر رجل الدين العالم والزاهد "عبد المهدي النجفي" المعروف بالتواضع والورع والبساطة والذي يمثل الدور الإيجابي لرجل الدين.

شخصية شريخ العشيرة مثل "شيخ خيون" و"عبود الإقطاعي" و"شيخ حسون" و"مزاحم الجلبي" لها مكانة كبيرة في مجتمع الأهوار، لكن خللاً سيواجه التقسيم

أ) ذلك جزء من استعادة الشخصيات الراسخة في الموروث الشيعي فنسب الأثمة كما هو محروف يرجع للسيدة فاطمة الزهراء.
(٢ حجاب الحروس/٢٧).

الطبقي إن أدرجت شخصية تشيخ العشيرة مع الطبقات المهمشة، فهو بالتأكيد ضمن الطبقات العليا في المجتمع لكن لهذا الإدراج ضمن هذا القضاء ضرورتين.

الأولى: تخصّ روايتي الأهوار والأرباف اللتين أكنتا على أهمية دوري رجل النين وشيخ العشيرة في تناولهما للشخصيات.

الثانية: هي أنّ دور "الشيخ" قدّم من خلال وعي الراوي المؤيّد للمهمّسين والمنتقد بشدّة لهذا الدور الإستغلالي وللمنظومة العشائرية التي تحكم سيطرتها على مجتمع الجنوب، فهذه الشخصية لم تسمح لها الفرصة في الظهور والتعبير عن نفسها وهواجسها بتجرد أمام المتلقّي وظلّت حبيسة إيديولوجيا المؤلف والراوي، وذلك مما يؤخذ على الرواية الجنوبية في كونها ترى بعين واحدة أحياناً.

دور "شيخ العشيرة" مستمد من مكانة المضيف في المجتمع الجنوبي، فهذا المكان طالما شهد جدالات سياسية محتدمة، وفض نزاعات كبيرة بين العشائر، والقيام بمصالحات بين الأشخاص، والدليل على ذلك هو دور "شيوخ العشائر" في أحداث ثورة العشرين .

تحدّثت عدّة روايات عن "المكان المستعار" عن بداية هجرة عرب الأهوار إلى بغداد وحياتهم في العاصمة، تميّزت "خلف السدة" بتعدّد شخصياتها وبترائها، السيد "جار الله"، "سلمان اليونس"، "مكية الحسن"، "سوادي حميد"، " فليحة"، "عبد الحسين"، "فاطمة"، "صادق النجار"، شخصيات جنوبية جاءت إلى العاصمة تحمل آمالها وطموحاتها، عاداتها وطقوسها، آلامها وخطاياها، بساطتها وطيبتها، كلّ هؤلاء يجمعهم صوت الصبي "على" الذي استطاع أن يكون شاهداً حيادياً وأميناً على زمن العبور من الأهوار إلى أطراف العاصمة وليصف ما جرى على هؤلاء من محن وويلات في الوطن الجديد "فقر، مرض، جهل، انهيار السدّ بين فترة وأخرى، الذاموس والدواب، الهجير والبرد" المكان الأول "المهد" الذي وضعوا رحالهم

فيه عنوان يجمع شخصيات الرواية بل والجنوبيين بصورة عامة خلف مدّة متداعية زماناً ومكاناً لاتلبث أن تغرقهم بفياضناتها المتكرّرة.

"مطر الله" هي الأخرى تناولت شخصيات أبناء السدّة القديمة من خلال ذاكرة "الآخر" التاجر الذي استغلّ فقر وعوز المعدان ليبتزهم وينتهك أعراضهم! "الآخر" التاجر الذي امرتضى" الصبي المشاكس الذي أخذته دوامة الحروب شاباً وعندما رجع من "الأسر" صار شيخاً طاعناً في السنّ، "بشير" الشاب الذي يدرس في كلية الطب ومنتع الحزب الشيوعي والذي يحكي سكان المطة عن بطولاته ومغامراته مع رجال الأمن وعدم قدرتهم على الإمساك به.

"سعدية" المتزوجة الشهوانية عشيقة الأخوين، هؤلاء جميعهم يقول عنهم الراوي "جاؤوا وسكنوا الأكواخ والصرائف التي لم تحمهم من برد ولا حرّ، وتعرّضوا لظلمين في آن واحد، الأول من الطبيعة التي لم ترحم أجسامهم الهزيلة، فكان النهر يفيض ويغرقهم، والظلم الشاني من الحكومات المتعاقبة التي رفعت الشعارات باسمهم فصدتقوها، وإذا بهم يقذفون بعد مسنوات خارج قناعاتهم، ويتعرّضون لأبشع تتكيل"(1).

٥- الفلاحون:

شريحة واسعة من أبناء الجنوب من سكان الأرياف الذين يعملون في الزراعة، وهم عادة لايملكون الأراضي وإنما يعملون أجراء فيها من قبل الإقطاع أو الدولة، نلك الوضع الذي كان سائداً حتى عام ١٩٥٨ عندما ألغت الجمهورية الوليدة الإقطاع.

يعد الفلاحون قوة العمل الأقوى في المجتمع فهم ليسوا جماعة "عرقية" كالفئات السابقة بل يعرفون بعملهم.

⁽١) الرواية/٩٧.

العمل من الإشكاليات المتأصلة في الجنوب وأهم أسباب تخلفه، إن شرائح واسعة من المجتمع على استعداد أن تبقى خارج التنظيم الإقتصادي المهم في تشكيل مفهوم "الطبقة" فالفئات السابقة التي ذكرت والأعداد الغفيرة من أبناء الريف الذين يهاجرون إلى المدينة أو إلى العاصمة يزاولون في المدن أعمالاً حقيرة تساهم في تكريس تهميشهم الإقتصادي ومن ثم المياسي بالضرورة(١).

واكبت الرواية العراقية مسألة الريف ومعاناة الفلاحين والظلم الذي يقع عليهم من قبل الإقطاع أو السلطة أو النزاعات على الأرض بين العشائر منذ بداياتها. (٢)

تناولت الروايات المدروسة جيلين من أبناء الريف أو الفلاحين، جيل الآباء المقموع والمضلطه وغير المتعلّم وهو جيل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وحتى الإحتلال الإنكليزي ١٩١٤، وهو لا يختلف في سماته أو أدواره عن ما نكر عن "المعدان"، الشخصية الفلاحية المهمة التي يمكن تناولها هي "مطلق"، والذي كان بدوياً يرعى الغنم وقد اكتشف بحاسته السادسة أنّ مرحلة البداوة لا تؤسس لحياة مستقرة ولا لسلطة قوية تجمع الأبناء ضد الخصوم، يتحول "مطلق" من راعي إلى مزارع ويبدأ مرحلة تأسيس سلطة المشيخة التي قوامها العمل والمال والنفوذ وقد طرح عن كاهله نهائياً ضغط "السيد نور" وفروضه، فأخذ يبني القلعة شمال "لل الأربعين" ليمهد إلى مرحلة الإنتقال المدينة الجديدة؟،

⁽أ) لنت سياسات الحكومات المتعاقبة منذ قبيام الدولة العراقية ١٩٢١ وحتى نهاية القرن إلى سيادة الفقر بسبب ضبط الإثفاق الحكومي في الأربيات الجنوبية وكذلك المدن، ينظر، بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي، فصل المعوقات الأساسية أمام تحديث المجتمع العراقي/٨٧.

أ) ينظر الريف في الرواية العربية، محمد حسن عبد الله/٢٧، يقول الكاتب "إن محمود السيد الذي بدأ برواية في سبيل الزواج سنة ١٩٧١ بعثل البداية الروائية والربغية أيضا.

إن دور "مطلق" مرتبط بأهمية الزراعة لحياة الإستقرار، وأهمية المبلطة الزمنية لتحقيق التقدم، وأهمية القوة لثبيت السلطة. ويمثل الأصل البدوي للدماء التي ظلت تجري في عروق الجنوب الإنسان والمكان.

أما جيل الأبناء الذي تعلم وتثقف وكان في طليعة الأحزاب السياسية التي رفعت شعارات التغيير ومناهضة الإستبداد، فقد جاء في كتاب موسوعة الأحزاب العراقية ما نصّه "في الوقت الذي استحوذ فيه الحزب الشيوعي على الشارع العراقي ونفذ إلى أعماق الريف، نجح البعث باختراق أجهزة الدولة وكسب كبار الموظفين ممن اعتبرهم الشيوعيون رجعيين "(١).

الجيل الثاني لأبناء الريف هو من مثلت أدواره الإجتماعية والنفسية هاجساً للرواية الجنوبية لأنه جيل بدأ بأحلام كبيرة وانتهى إلى القتل أو الخواء أو المنافى ١٤.

ه ولاء جميعهم تمرّدوا على حياة الآباء والكثير منهم غادر الريف مختاراً أو مكرهاً إلى المدينة، فكان النواة للنخبة الثقافية فيها وطبقتها المتوسطة الصاعدة.

٦- ريفيّو المدينة:

من البديهيات القول أنّ الرواية ولدت في أحضان المدينة وتشابكت عوالمهما الملتبسة بالشكل الذي لا يمكن فيه دراسة نظرية الرواية من دون الرجوع للمدينة سماتاً وأدواراً (٢).

ولابد من العودة إلى جنور المدينة الجنوبية، والأسئلة المطروحة في الشأن كثيرة: هل وجدت أو توجد بالفعل مدينة جنوبية؟ وإن وجدت ما الذي استمنته منها الرواية؟ وكيف تعامل الخطاب الروائي معها؟ وما الطبقات الإجتماعية التي عاشت

⁽١) موسوعة الأحزاب العراقية، حسن لطيف الزبيدي، ٨٠.

⁽١) ينظر نظرية الرواية/مجموعة من المؤلفين، ت،محسن جاسم الموسوي،١٠٢ وما بعدة.

في المدن، وكيف تشكّل وعيها تزامناً مع ظهور المدينة؟. وآيهما ساهم في تشكيل الآخر ابتداء، المدينة أم الإنسان؟!.

هناك ثلاث روافد عنّت المدينة الجنوبية وامتزجت معها، الرافد الإجتماعي "العشائري" للشخصية الجنوبية الممتد في أصوله إلى القبائل البدوية التي تعيش في العسائري" للشخصية الجنوبية والعربية والعراق، والرافد "الريفي" الذي شكّل أغلبية مكان المناطق الجنوبية وقد ألجأته ظروف الريف القاسية وطموحه للتغيير إلى مغادرة الريف والحياة في الحاضرة والعمل في مهن أخرى غير الزراعة، والرافد المديني "الميامي والإقتصادي"، والذي تمثّل في التغيرات الميامية التي فرضت قيام المدينة الحديثة للحدّ من نفوذ زعماء القبائل، ولتحقيق العدل والأمن للإنسان، وتنظيم علاقته مع الدولة والسلطة التي تحكمه. (١)

"ملائكة الجنوب" واكبت فترة ازدهار المدينة الجنوبية حينما كانت الطوائف والأقليات تتعايش بمحبة ووثام "كان محل السيد عيسى المناعاتي مكاناً يلتقي عنده بشكل دوري الأصدقاء الثلاثة، هو والدكتور كباي، ومدرس الفيزياء كاكة عبد الله الكردي "(٢) وبرزت معالم العمران "المقبرة الإتكليزية، محلة التوراة" والترف "حانة ماتيلدا منتصف شارع الوطني"، "المعيارة الشوفرليه"، والتصنيع والتجارة "شركة لنج تلملاحة البحرية، مصنع دبس العروس" (٢)،

كلّ نلك كان قبل الموجة العسكرتاتية التي أفرغت المدينة نهائياً من هويتها العمرانية⁽¹⁾.

أن تأسست أطلب المدن الجنوبية المعنية في نهاية القرن الناسع عشر في حقية الحكم العثماني، على سبيل المثال لا الحسر تأسست الناصرية ١٨٦٩م، والمسارة ١٨٦١م، والديوانية ١٨٥٨م، ينظر موسوعة المدائن العراقية سليم مطر واخرين. ٢٣٧.

⁽٢) ملاكة الجنوب/١٤٧.

⁽۴) الزولية/ ۲۵.

⁽⁾ روت قصولا واسعة من الانقلابات الصكرية مبتدأة بققلاب بكر صنقي ١٩٣٦ /٢١٦.

هجنة المدينة الجنوبية وعدم قدرتها على تعريف نفسها بوضوح بسبب الدماء البدوية والريفية التي تجري في عروقها، موضوع طرحته رواية "سابع أيام الخلق"، تاريخ نشوء مدينة الأسلاف وتطورها من مجرد قلعة فجرت الصراع بين "السيد نور" و"مطلق" إلى المدينة الحالية التي لا تكف عن الإنساع والنمو "(۱)، وتسجل الرواية أن المدن الجنوبية قد ازدهرت عقب الحرب العالمية الثانية واكتشاف النفط جنوبي المدينة ووسط الأهوار، وما تبع تلك من شيوع لمظاهر التحضر والترف فأخذت الأحياء الحديثة بالظهور". (۱)

مخطوطة "السيد النور" التي احتوت في رقعتها أسرار المدينة الجنوبية ومظاهر صراعات أطرافها المتناحرة، وإلى أين وصلت في ثمانينات القرن العشرين؟، يعارضها راوي "نيل النجمة" بمخطوطة جدّه "الزيدي الكبير" قاصداً السخرية من تاريخ المدينة المزعوم، رافضاً فكرة إسباغ ملامح القوة أو الهيبة والقداسة عليها، "المخطوطة تحتوي على الكثير من تواريخ الأيام الفائتة فارغة في خاناتها المخصصة دون تدوين. ليست لها أهمية فكرية أو أدبية في ظاهرها عندما تصفحتها حقول في بداية كلّ صفحة تكتب كلمة "خطة" وبعدها مساحة فارغة"("). فالمدينة لم تكن إلا مخطوطة "فارغة" لم يدون فيها شيء مهم، والصراع الذي نشأ بينها وبين الريف في بداية تأسيسها سرعان ما حسم لصالح الريف وآلت المدينة إلى الزوال.

ريفيّو المدينة هم الشريحة الأوسع من سكانها، فمن ريف المدينة جاء الآباء القساة الشرسون، الأمهات الحنونات الذليلات، فقراء المدينة "حيّاوي، ملاية، وداد

⁽١) الرواية/٣١.

^{(&}quot; الرواية/٧٩.

⁽أ) فيل النجمة/١٣، الإحالة واضحة إلى مخطوطة "سليع أيام اللخاق" من خلال الإشارة إلى أنها دونت "بالريشة والخامس بقام القويها، والسادس بالحير "٨، دات الاشارة عن أنواع الأللام في الكتابة وريت في "فيل النجمة".

"سرطتها وجلادوها" عبد الهادي مزهر، أحمد جبار، نعمان عبد الرحمن" جنودها "سلام، جلال"، شطّارها ولصوصها ومحتالوها "تعيم الجويسم، شرطي، حوني"، بغاياها وجواسيسها "افطيم بي دي، أسيد لوتي"، مجانينها ومعتوهوها "سالم نو، حالوب"، فقيراتها الشبقات "بدرية، سعنية، سعاد" راقصاتها "حسنة الكاولية، وردة"، موظفوها البسطاء حزيوها الطامحون "شاهين نزال، قدوري".

ب- الطبقات المتوسطة:

مفهوم "الطبقة المتوسطة" قال به علماء الإجتماع الأمريكان وهو يوازي التقسيم الماركسي المعروف "البرجوازية الصغيرة"، والمجموعة الإجتماعية التي يسترعبها كبيرة وفضفاضة مثل "برجوازية الأعمال، المهن الحرة، مستخدمون نوو مستوى، موظفون، عمال نوو اختصاص عال" (۱). إنّ ما يجمع هذه الشريحة الواسعة أنها منفتحة على النشاط الإجتماعي بحكم الأعمال التي تزاولها والوفرة المادية التي لديها بعكس الطبقات الدنيا المنعزلة التي غالباً ما تكون منطوية على ثقافتها وبيئتها بمبب طبيعة عملها أو محتدها العرقي أو الديني.

١- المثقفون "الأنتيلجنسيا":

ينتمي المنقفون عملياً إلى جميع الطبقات الإجتماعية فهم لم ينحدروا من فئة اجتماعية أو عرقية محددة، إلا أنه ومنذ نهاية القرن التاسع عشر بدأ مجموع الأفراد

 ⁽٩ مىراع الطبقات/٥٨، أشار المواف الى العالم الأمريكي "لويد وونر" إقراره بتقسيم المجتمع الأمريكي الى ثلاث طبقات.
 266

الذين يعنون بالقيم المركزية في المجتمع بتنظيم صفوفهم على شكل تكتلات وجماعات ومن ثم أحزاب حول العالم للمناداة بأهمية الأفكار في تغيير الواقع(١).

ظهرت طبقة المتقفين في العراق بعد الإصلاحات الإجتماعية والإقتصادية التي قام بها الوالي العثماني "منحت باشا" "١٨٦٩ - ١٨٧٧ الله عمل على تطوير التعليم وصدرت في عهده جريدة الزوراء، وقد كانت الإنطلاقة الأوسع والأهم بعد انقلاب حزب الإتحاد والترقي في تركيا ١٩٠٨ بإلغائهم الملطنة العثمانية وإعلائهم المستور المدنى.

في الجنوب كان "طالب النقيب" الممثل النشط لعائلة النقيب الرفاعية بالبصرة أسرع إدراكاً للمتغيرات الجديدة، فقد انضم إلى فرع جمعية الإتحاد والترقي الذي افتتح أواخر ١٩٠٨"، لقد كان لهذه الشخصية التأثير الأوسع في تتشيط الليبرالية الإقتصادية، وتأسيس التنظيمات الحزبية بشكلها الحديث.

"الأنتياجنسيا" الكلمة المرادفة للمثقفين وهي طبقة اجتماعية عرفت في روسيا نتألف من "مثقفين ومدراء وكبار الموظفين والملاكات التقنية والإدراية في المجتمع السوفياتي"(¹⁾.

⁽أ) إن المتقنين بوصنهم طبقة اجتماعية قد انبثن غلال التتاقضات التي هزت الأسس المولمية لقون التاسع عشر في فرنسا من خلال الأدباء الذين قادوا احتماجات "دريلوس" سنة ١٨٩٤،"، ينظر: المتقنون والمولموة/عاطف أحمد فواد/٢٧، وسوسيولوجيا المتقنين، جيرار ليكارك، ت: جورج كتورة/١٧.

⁽٣) ينظر بنية العرق الحديث، تأثيرها الفكري والسياسي/٣٥.

⁽أ) بنية العراق المدينة، ١٩٨٨ ، تحدث المؤلف عن التغبة البصرية وتفوقها "هي رأي أحمد باشا المسائم أحد المسائدين الطائب النقيب، الذي صدرح لمس بيل في العام ١٩٢٠ بأنه يكره بقداد ويشجب حداقة أطلها وجهلهم ويطري حكمة أهالي البصرة وتطهم"/ ١٦١١ .

⁽¹⁾ صراع الطبقات/٩٦.

وقد استخدم المصطلح في أوروبا الشرقية منذ منتصف القرن التاسع عشر، ويشير إلى هؤلاء المفكرين الذين يعنون أساساً بنقد السلطة ويلعبون أدواراً رئيسة في الحركات الثورية"(١).

من أقدم الشخصيات التي طرحتها الروايات ضمن التدرّج التاريخي لأدوار المثقف الجنوبي شخصية "شبيب طاهر الغياث" سادس رواة مخطوطة "الراووق" يسرد الراوي سيرته بقوله "لم يتخرّج من جامعة ما، فتحصيله الدراسي لم يتخطّ تلك الدروس التي أخذها خلال خمسة أعوام فقط على يدّ ممدوح أفندي أول معلم شامي في تاريخ المدينة"(*).

الجيل الأول من المثقفين لم يتعلّم في المدارس وإنما استقى العلم من شيوخ الدين ومن النخب الثقافية الوافدة، شارك الغياث في أحداث ثورة ١٩٢٠ ، التي حققت الإستقلال للبلاد وسجن على أثرها، لكن يبدو أن الأحداث بعد ذلك لم تكن في صالحه فقد ظلّ يعاني الفقر والإهمال والإزدراء من قبل المجتمع مما حدا به للإستسلام والإثرواء ومن ثم الخضوع لسلطة "بدر فرهود الطارش"، تحت ضغط الحاجة والعوز، فالغياث قد لعب دوراً سياسياً مهماً قبل الإستقلال لكن هذا الدور مرعان ما انحسر بعد ذلك ويقى يتقهقر قدماً!.

شخصية "محمد الأستاذ" تمثّل صورة قاتمة لمثقف بداية القرن، فالأستاذ غارق في الأوهام والأمراض الجسدية والنفسية، خاتف، متطيّر، عدواني، سليط اللسان "أنا، ماذا استفنت.. ومن أجل من، ولماذا؟ (أنا، ماذا استفنت.. ومن أجل من، ولماذا؟ (أنا، ماذا الاقتديان "محمد الأستاذ"، وشبيب طاهر الغياث للراويين مرحلة من عدم الإكتمال والنضيج لموعي الشخصيتين بذاتهما الثقافية وعدم تفهم العامة لفاعلية دور المثقف ووظيفته المتمثلة

⁽⁾ ينظر المثقفون والسياسة، عاطف أحمد قواد، ٢٧.

⁽٢) سابع أيام الخلق/١٨.

⁽۲) يا كوكتي/۱۸.

في الدعوة لقيم الحرية والعدالة الإجتماعية والإهتمام بالآداب والفنون، تلك الأدوار التي بشرت بها المدينة الناشئة ولم يستوعبها أناسها البسطاء.

أمًا مثقّف الأربعينات فقد كان دوره رئيساً في الرواية وفي التاريخ المعاصر ، فقد انخرط بحماسة شديدة في توجّهين حزبيّين مختلفين هما الحزب الشيوعي العراقي، وحزب البعث ومعه التيار القومي واللذين كان لهما بالغ الأثر في تشكيل النظام السياسي لما بعد فترة الإطاحة بالحكم الملكي ١٩٥٨. "أيوب جبر"، "عذاب صبر" أنمونجان للمثقف الذي تبنّى أفكار الحزب الشيوعي، كلاهما من أصول ريفية، الأول أتيحت له الفرصة في التعليم الجامعي "فأنا أول فتي من القرية والقري المجاورة يحصل على شهادة جامعية، ومن المبهج رؤية ما ينطبع على الوجوه من حمد واعجاب (١) أما الثاني فإنه لم يكمل تعليمه بسبب اضطراره للعمل في الفلاحة لمساعدة عائلته الفقيرة، وقد كانت علاقتهما بالحزب وبالمجتمع مختلفة تماماً، الأول أبوب جبر " انتمى للحزب تحت ضغط الجو العام والمنتديات الطلابية في الجامعة وهو شخصية متذبذبة لا يجد نفسه يعبأ بتلك المقولات ويفضّل الطموح الشخصيي، فقد كان في عقله وعواطفه أقرب البرجوازية منه للكادحين، أما الثاني ولكونه فقيراً جدأ وغير متعلم فقد تبنتي أفكار الحزب بصدق عاطفي وحماسة كبيرة مشوية بدوافع حقد وكراهية للطبقة المستغلَّة، وقد افترقا في منتصف الطريق بالرغم من كونهما صديقين حميمين قبل انتمائهما للحزب!، وقد كانت نهايتهما فاجعة.

"علي الحمداني" الذي يعرف بابن العلوية، "عواد أبو المحاكم" شيوعيان شيعيان تمرّدا على جنورهما الدينية، و لم يتربّدا في التضحية بنفسيهما من أجل ما يؤمنان به.

⁽۲) أيوب/٢٥.

"محمد أحمد" مثقف من الحقبة الخمسينية وكاتب روائي لم ينتج لحرب سياسي، وقد طرح إشكالية مهمة تخص الدور الوظيفي للمثقف، هل على المثقف أن يكون إيديولوجيا منظماً يسعى لتغيير النظام السياسي على شاكلة شريكه في السكن "حسين طعمة"؟ أم يكون جزءاً من طبقة النخبة التي تضع مسافة بينها وبين السلطة الحاكمة وتهتم فقط بإنتاج الخطابات الثقافية والدفاع عن القيم والأفكار العليا؟ خلاصة ما توصلت إليه شخصية الروائي بعد كتابته عن يوميات الإضراب، أن نشاط الكتابة نشاط غير حيادي وموجه إيديولوجياً "سوف ألوذ بكتبي وأوراقي وأحاول أن أراقب ما يجري حولي وأعرف أن ما سأكتبه سيكون صك إدانة ضدى"(١).

لقد كانت الغلبة للمثقف الحزبي المؤدلج الذي تحالف مع حركة "الضباط الأحرار" لإسقاط الحكومة الملكية، وقد حقّق المثقف بذلك كيانه السياسي والإجتماعي بوصفه "طبقة منظمة" حققت مكتمبات سياسية.

"يوسف بن هلال" أنموذج آخر المنقف الخمسيني المعذب التعس الذي لم تلملم شئاته الإيديولوجيات المتناحرة ولم يستوعب ثورته المجتمع الخارج تواً من جلباب البداوة، ولم تستكمل الثقافة نضجه الإنفعالي والجنسي، آمن بالعمل السياسي ومن ثم كفر به، وكانت تجربته القاسية مع الآخر "المرأة، السلطة، الإغتراب" إيذاناً بمحنة متطاولة للمنتفين العراقيين.

"وهاب"، "عمار عبد الهادي" وزوجته "شيماء"، "صبيحة"، "بدر"، "مسلم التقي"، "عبد الجبار محمد" يساريون ستينيون عاشوا مأساة الإنقلابات العسكرية الدموية المتكررة واكتشفوا زيف الشعارات، فكانوا جيل الهزيمة والخسارات.

^(۱) رياح شرقِهَ رياح غريبة/١٢.

"هارون والي"، "سليم مطر" كاتبان رواتيان شهدا حقبة انهيار ما يعرف "الجبهة الوطنية والتقدمية" سنة ١٩٧٣ وما بعدها، يقول "مطر" عن دور المثقف في ذلك الوقت "كانت أجهزة السلطة تشنّ حملة اعتقالات وقمع وقتل، ضدّ كلُّ المعارضين الجبارهم على الإنتماء إلى حزب البعث، وكنا نحن الشيوعيون نقوم بأكبر إنجاز في تاريخ العراق القديم والحديث، بتنشيننا لأول وأكبر هجرة جماعية عراقية إلى ملاد الله الواسعة لتكون فاتحة تاريخية لموجات الهجرات الوطنية الكبرى المستمرة حتر الآن "(١)، مثقَّف الحقبة السبعينية وما بعدها قد ابتعلته المنافي ومن ثم الحروب المتواصلة، تلقى الحرب بظلالها على الأفكار والمعتقدات والسلوكيات وإن المثقّف الذي يحمل السلاح ويهنّد في كل لحظة بوجوده ويضّطر للقتل للدفاع عن نفسه بختلف عن أي مثقّف آخر ؟ "عدنان قاسم" أنموذج لمثقّف الحرب الذي وجد نفسه في مواجهة مع الجميع، عنف والده، أزماته الجنسية، مجتمع الحرب، جحيم المكان، محاولاته الهرب، الضابط، لقد أصبح المثقّف وغيره سيّان مجرّد رقم في الجندية "الحرب التي لم يدخلوها طائعين، إنّما زُجّوا بها مثلما يزجّ بسطال، أو ليسوا أرقاماً، فرقم على هو ١٩٨٥، ورقم عدنان ٧٨٤١١، إنهم أرقام فقط "(١).

الراوي "تل اللحم" ركّز على سمتين في متقّف العقد الثمانيني المدجّن من قبل السلطة وهما سخريته ولامبالاته في كلّ شيء، واستعداده لأن يكون انتهازياً ومساوماً على العرض والكرامة (٢).

⁽¹) اعترافات رجل لا يستحي/٧٣، أما "هارين والي" في "ملائكة الجنوب" ظم يأت على ذكر أنه قد تنمى للحزب الشيوعي إلا أنه كان معارضاً لنظام البعث وضد معارساته والحروب التي أغذ بإشعالها لذلك قرر الهجرة مع الأخرين.

^(۱) المحرب في حي الطرب/١٣٠.

⁽٢) ذكرت هذه السمة في "الحرب في حي الطرب" /١٢٠، وركزت في على اللحم".

لقد ورث المثقف التسعيني جميع انتكاسات الحقب السابقة التي أعلنت غياب دور المثقف بوصفه فاعلاً سياسياً واجتماعياً إذا أخنت تعريف "غرامشي" للمثقف العضوي بعين الإعتبار". (١) واكتفائه بأن يكون صاحب مهنة مثل التأليف.

إضافة إلى نلك ظهر متغير آخر أثّر في دور المتقّف هو "الحصار الإقتصادي" الذي كان لبّ تأثيره على الطبقات المتوسطة من موظفين ومدرسين وأساتذة جامعات وكتّاب وصحفيين، فقد وجد المتقّف نفسه وسط العوز المادي وخضم إكراهات الملطة وتعسّفها والمتغيرات الجديدة المتمثلة بسقوط المعسكر الإشتراكي وبروز أمريكا القوة المهيمنة الوحيدة في العالم، وتوجيه أنظارها صوب العراق لإحداث تغييرات جديدة في المنطقة ومن بعدها اندلاع حرب الخليج الثانية العراق وحد المثقف نفسه بلا دور أو مكانة اجتماعية "والجوع يفترس معدته". (٢)

"علوان"، "أمجد" أنمونجان للمثقف التسعيني الذي يعيش ظروف الحرب والقهر والجوع، وقد مثل كلّ منهما حالة مكملة للآخر، رصد الراوي "علوان" علاقة المثقف بالمهمش، فقد مثل ذلك العقد اندجار النخبة وانعزالهم وتقهقرهم وصبعود الهامش الإجتماعي إنساناً ومكاناً وثقافةً بوصفها الشريحة الأقوى في المجتمع الجنوبي، وكأن المثقف التسعيني عاد أدراجه إلى بدايات القرن العشرين حيث لا لغةً مشتركة تجمع بينه وبين الجمهور ولا إيديولوجيا يدعو إليها ولا مؤسسة سياسية أوحزبية تمنحه الدعم، إن قصة الحبّ بين "علوان" والطباخة "ر" استعارة موضوعية لشرح العلاقة بين المثقف والمهمّش اللذين وجدا نفسيهما يقفان على أرض واحدة من النبذ

⁽أ) ينظر صورة المثقف في الرولية الجديدة هويدا صالح، وقد نكرت الموثلة في كتابها جملة تحويفات أكنت على دور المثقف السياسي والاجتماعي لمحد من المكتاب منهم "غرامشي"، "وجوليان بندا "والذي يقول عن المثقف أنه "مغلوق نلار لأنه يسلد معليير الحقيقة والحدالة الأبدية، ويقول الحق في أصحب الظريف" (٣٩، ونكرت رأي" ادوارد سجد" في المثقف بكونه الإنسان المستقل سياسياً الرافض للأكار السائدة والتمطية وصاحب المواقف الثابتة والمبدئية/٣٧.

والبؤس، وقد كان زواجهما عند "تل الجماجم" إعلاناً بتلاحمهما الوظيفي في الأنوار.

الصحفي أمجد" مدرد قصة الفقر المدقع الذي ألمّ بالمتقّفين أنتاء الحصار "كان ولعي في العمل في الجريدة مثار دهشة الجميع، أما الآن فالعمل وحده لا يكفي اشراء طبقة بيض أو مدوال".(١)

خضع الصحفي "أمجد" الذي يعمل في صحيفة حكومية والرسام "عادل بيكاسو" بائع اللوحات المزوّرة والتجارية لرغبات ونزوات صديقهما التاجر الأدبية منها والجنسية أيضاً، فكتب الأول سيرته الذاتية مقابل أجر مادي، وأقام مع الثاني علاقة مثلية؟.

أما "صاحب المديارة" الرجل الذي ظلّ يتوهّم أنه يتعرض لحادثة اغتيال في ساحة أم البروم" شبيهة بتلك التي حدثت لرجل آخر في ساحة أخرى تمدّ بوابل من رصاص مجهول بجانب نمر كبير، صاحب السيارة أنموذج للمثقف التسعيني الذي فقد هويته/أناه الإنمانية والثقافية وأخذ يتماهى مع صورة الجلاد في الوعي واللاوعى وينحدر شيئاً فشيئاً نحو المجهول.

لم يتوضّح الدور الذي نهض به منقّف ما بعد ٢٠٠٣، فأغلب الروايات المدروسة رجعت إلى التاريخ لسرد حكاية المثقّف في عقود مختلفة ولم تقارب الوقت الراهن، توجد إشارة واحدة يقول فيها مثقّف شاب يمرّ في شارع المتنبي قبل سقوط نظام البعث بفترة قصيرة ويشاهد المثقّفين يفترشون الأرصفة لبيع كتبهم بأسعار زهيدة "صدام وضعهم ما بين الجوع أو الكتابة عن بطولاته، والكثير منهم ارتضى الجوع وبيع الكتب أمام المارة، كنت أفكر هل أصبح مثل هؤلاء في

⁽۱) موت الأب/·١٠٠.

المستقبل؟ وهل الثقافة هي سبب البهدلة والألم". (١) تفسير العبارة يشير إلى أن حقية ما بعد التغيير تمخضت عن أنمونجين من المثقفين الأول سقط في منتصف الطريق وقبل بأدوار اللامبالي، الإنتهازي، المنتفع، محامي الشيطان، وقد استمرئ هذه الأدوار وصمةم على البقاء عليها ولو تغيّرت الأنظمة والأزمان، أما الثاني فهو الذي قاوم بالرفض وعدم الامتثال وتحمل التهميش والفقر والإقصاء حفاظاً منه على شرف الكلمة، هذان المثقفان مازالا يتبادلان الأدوار

٢- الأقليّات الدينية:

شريحة واسعة من الأقليات الدينية والقومية المتواجدة في الجنوب صابئة، يهود، مسيح سكنوا المدينة وأصبحوا من فواعلها الإقتصاديين وجزءاً من حركتها العمرانية وطابعها الحضاري، لا يعني ذلك أنهم لم يتواجدوا في المناطق الريفية والمهمشة (۱۱)، ووضعهم ضمن طبقات المدينة جاء لخصوصية أدوارهم في الخطاب الروائي والتي أظهرت كونهم صفوة المدنية في النصف الأول من القرن العشرين ووجهة النظر الإجتماعية عنهم، خاصةً ما يتعلق باليهود منهم بأنهم كانوا من مؤسّمي المشاريع الإجتماعية والأعمال الحرّة في الجنوب.

أهم الشخصيات اليهودية في الروايات الدكتور "داوود كباي" الذي عاش في مدينة العمارة، وقد تركّزت معاناته في كونه يهودياً في وقت بدأت تظهر فيه الحركات العنصرية القومية من كلا الجانبين، اليهودية المتمثلة بالحركة الصهيونية

⁽١) حجاب العروس/٩٧.

أفي كتاب الاثنيات والأطنيات في العراق، "إن المسابئة يصل عندهم التي ١٠٠ الف نسمة، غسمة وعشرون ألف مفهم يعشرون في المحيد يعشرون في المحيد يعشرون في المحيد من المدن العراقية ومنها الجنوبية وقد مارسوا "الكثير من المهن بجدارة ولا سيما التجارة والصيرفة ونشطوا في المهن الحرة ويزر منهم بعض الأطباء ٥٧.

العالمية ودعوتها لقيام وطن لليهود في فلسطين، وفي الجانب العربي ظهرت تيارات القومية العربية واستقطبت قادة الجيش العراقي الذين قاموا بانقلابات عسكرية ذات توجهات عروبية منهم "رشيد عالي الكيلاني" الذي قاد أول موجة لتهجير الأقليات (١). حاول كباي أن يحافظ على هويته الدينية والتي هي جزء من هوية المكان الذي احتضن أقدم الحضارات والديانات ولم يتسن له ذلك بفعل السلطة السياسية التي أرادت محو هوية الإنسان والمكان وتفرض هويتها الإيديولوجية على الأقليات، "أعلن أنه لن يغادر العيادة ولا حي التوراة، نعم لن يغادر المدينة ولا البلاد إلا جثة هامدة، حتى في هذه الحالة فإنه لم يخف رغبته كما عبر في وصيته أن يدفن جثمانه في قضاء العزير (١).

في الرواية ذاتها شخصية "يحيى ملا إبراهيم" زعيم الطائفة الصابئة المندائية لم يعانِ ما عاناه الطبيب كباي من عنت السلطة واضعطهادها، بل يبدو مهاباً من قبل أتباعه في "العزيز" جنوباً مروراً بقلعة صالح والمنتزة ومسعيدة والحلفاية"(")، والسبب يعود لأسباب تاريخية تتعلق بتعايش الصابئة مع المسلمين في حقب طويلة وممتدة، واجتماعية تعود لتمرسهم على الصير (أ).

إن الفعل الذي قام به شيخ الصابئة هو رفض زواج ابنه من "ملائكة" اليهودية، وقد كان الإضّطهاد الإجتماعي للشابين اللذين تزوّجا مرزاً نظيراً للإضّطهاد الإجتماعي الشيابين اللذين تزوّجا مرزاً نظيراً للإضّطهاد المياسي لهما، وذلك يعني أن الأقليات الدينية كانت تعاني من عدم تقبّل فيما السيام؟.

⁽أ حدثت بعد انقلاب ١٩٤١، أحداث الغرود التي هجر على أثرها اليهود، ولقد حدثت في عهد وزارة رشيد عالى الكيلائي حصلات تهجير للكرد الغيلين بمهة أنهم من التبعية الايوانية في الأربعينات، ينظر الإثنيات والأقليات في العراق/٢٥٥.

⁽٢) ملائكة الجنوب/٢١.

^{(&}lt;sup>۲)</sup> نضيها / ٤٤.

^{(&}lt;sup>۱)</sup> ينظر الإنتيات والاقليات في العراق/٦٩.

"جنزيل" شيخ الصابئة في الأهوار أكّد الخلاف بين الطائفتين وعدم تقبّل إحداهما للأخرى(١).

شخصية "يوسف يعقوب" صاحب مكتبة الأسلاف لبيع وشراء الكتب، ومهنته تدلّ على مدى تأثير اليهود في الثقافة الجنوبية والعراقية بشكل عام.

شخصيات صابئية أخرى بنت متطابقة مع الأكثرية في المعاناة مثل صائغ الذهب "تور الملاك" اضلطهاد السلطة له ومطاربتهم له لأنه متزوج من يهودية، معاناته لا تختلف عن معاناة الشيعي "تعيم عباس" وإنّهام السلطة له ولعائلته بالتجسّس والعمالة لإسرائيل.

شخصية الشاب "سلوان جبارة" المتباهي على الآخرين بسيارته البرازيلي ووالده الذي يعمل رئيساً للطهاة في دار استراحة البصرة، هو ووالده ما زالا ينسبان نفسيهما للطبقة البرجوازية بالرغم من الفقر الذي طالهما مثل الآخرين.

ت- الطبقات العليا "المتنفذون":

غالباً ما يشار تقليدياً إلى الطبقة العليا بأنها مرادفة للأرستقراطية وهم أولئك الذين يرثون انتمائهم من طبقة النبلاء في المجتمع الإنكليزي، وهي ترادف الطبقة الرأسمالية "البرجوازية" عند كارل ماركس، وبرغم ضآلة حجم هذه الطبقة إلا أن قوة ملكيتها تتجاوز عدها(٢).

هذه الطبقة هي الأقلّ تمثيلاً في النصوص المتناولة، فالتشخيص كان مركزاً على المهمّشين والمثقّفين في المجتمع الجنوبي، والإستثناء شخصية "شيخ العشيرة" في الريف وأهميتها في المنظومة الإجتماعية، وبورها في الإستحواذ على الأراضي

⁽أ) حجاب العروس/١٠١.

^{(&}quot;) ينظر موسوعة علم الاجتماع، المجلد التكفي/٢٠٣.

والثروة أثناء العهد الملكي لم يسلّط الضوء على الأرستقراطية بالشكل الذي يضيئ على هذه الشريحة المهمة؟.

في الثلاثينات والأربعينات كان هنالك الباشوات، وقد ورد نكر "طالب النقيب" ممثلاً عن تلك الطبقة من دون أن يظهر تشخيصاً، وهنالك أيضاً "صاحب القصر" الأرستقراطي المتعجرف، الذي كان يذلّ الفلاحين ويستغلّهم ولا يتورّع عن تصفية من يتمرّد على سلطته.

في الأغلب مثلت الشخصيات المنتفذة سياسياً واقتصالياً "الآخر" ولم تمثّل الجنوبيين المحكومين وليس الحاكمين في أرضهم وثرواتهم. (1) سن الشخصيات الأجنبية التي كانت محتلّة للجنوب، ذكرت شخصيات من أمثال "من هنا مرّ طاوزند من البصرة حتى الكويت، ليلاقي مصيره أسيراً، بعد حصار مضن، حتى أكل وجنوده الكلاب والقطط نيّتة، وإليه مضى "لورانس المرب" تسربله عباءة عراقية، يمال ويتنوق التمور حاملاً كيساً يرنّ بالذهب". (1)

وقد كان "المستر فوكس" شخصية رئيسة مثلت غطرسة المحتل وعنجهيته واستبداده (٢٠). نكر مستر "ت،س البوت" الشاعر والأبيب الشهير الموظف في وزارة شؤون المقابر التابعة للتاج البريطاني، زار العمارة التي بنيت فيها أكبر مقبرة في الشرق الأوسط تضم رفاة الجنود الإتكليز أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد أقام حفل استقبال كبير على شرف نخب مدينة "عماريا" تحدّث فيه عن تاريخها، وعن تصامح الجنوبيين، وأهمية دخول بريطانيا للعراق في بداية عهد جديد للأهالي

أن التركيبة السياسية التي تشكلت ولقها الدولة الحراقية مثلت الاخر ولم يشارك فهها الجنوبي (لا بكونه هامشاً، ومن العمكن العودة إلى كلام الملك فهصل الأول الذي يقول عن الحكم في العراق "العراق مملكة تحكمها حكومة عربية مشية-مؤسسة على أنقاض الحكم العثمائي، وهذه الحكومة تحكم قسماً كردياً أكثريته جاهلة، وأكثرية شيعية جاهلة منتسهة عنصرياً إلى نفس الحكومة "إتربيخ العراق السياسي، عبد الرزاق الحسني/١١.

⁽۲) يا كركتي/۲۱.

^{(&}quot;) في رواية رياح شرقية رياح غربية، وقد نكرت أيضاً في "سابع أيام الْمَثَلَق".

"الجندي المسيحي جاء يحررهم من مستعبدهم المسلم، جننا نحررهم من مضطهديهم الأتراك، العبودية والحرية أمران ليس لهما علاقة بالدين (١).

شخصيات غير سوية ،غامضة لا يُعرف شيء عن محددها أو تاريخها، اقتحمت الفضاء الجنوبي، بنت التفرقة بين الناس بالترغيب والترهيب، "زيدان"، "بدر فرهود الطارش"، "صاحبي"، "مهران"، "التنديل"، شخصيات استحونت على الثروات، سيطرت واستبدت، وتحدّمت بالحاضر والمستقبل.

⁽١) ملائكة الجنوب/٢٠٤.

القصل الرابع

صورة المؤلف الجنوبي

مدخل نظري مفهوم صورة المؤلف

مفهوم "صورة المؤلف" طرحه باختين في كتابه "شعرية دستويفسكي"، وقد عنى بها شخصية المؤلف أو أناه عندما تكون قادرة على استيعاب أشكال وعي الآخرين وتخطّي النزعة الذاتية وتفتح منافذ الحوارية مما يركب صورة المؤلف "image" فيقول: "إنَّ الميل نحو الموضوعية في إعادة صياغة الأشياء كذلك مختلف أساليب البناء الموضوعي كلّ ذلك يعتبر بمثابة مبادئ خاصة إلا أنها مترابطة لتركيب صورة المؤلف". (١)

لقد مثلت الطروحات الباختينية في التأكيد على دور المؤلف في الخطاب السردي استثناء نقدياً لاسيما في الحقبة التي راجت فيها البنيوية الداعية لنظرية "موت المؤلف"، فقد أراد "بارت" أن يقوّض بنية السلطة التي يتضمنها الترويج لفكرة المؤلف والتي تعكس استبداداً يتطلّب مذهباً شبه لاهوتي لقراءة النص وتحليله. (٢) وقد أكد على أهمية القارئ وريثاً جديداً لسلطة الباث، واستثمر فكرة النتاص، فالمعجم الذي يعتمد عليه المؤلف يمثّل مخزوناً هائلاً من الإقتطافات والإشارات تتحدر من الثقافات وتدخل في حوار مع بعضها. (٢)

وقد انتقد "تودوروف من وجهة نظر بنيوية مفهوم "صورة المؤلف" وعدّه غير ملائم "إنَّ صورة المؤلف إذا عُني بها الخالق المؤلف هي تناقض في الصفات، إنَّ كلّ صورة هي شيءٌ منتجّ، وليست شيئاً يُنتج "(¹⁾ إنَّ صورة المؤلف ليست هي

⁽۱) شعریة دستویفسکی/۴3.

⁽۴) نفسه/۳۰.

^{(&}lt;sup>7)</sup> ينظر دليل الذاك الأنبى، ميجان الرويلي، ٢٤٢ ، واللغة الثانية/ ١٣٠

^{(&}lt;sup>4)</sup> المبدأ الحواري/١٣٩ - ١٤٠.

صدورة المؤلف "الخالق للنص" وإنّما هي تجميع لعدّة صدور ومنظورات منظور الراوي، منظور الحدث، منظور الشخصية، منظور المروي له، والتي تمثّل جهة الوعى والإدراك وهي لا تكتمل إلا بالجهة المقابلة وهي الفهم ممثّلة بالتلقي.

أما "ميشيل فوكو" في مقالته "ما المؤلف" فقد تحدّث عن إشكالية إسم العلم "إن إسم المؤلف غير متعدّ بشكل لاقت بمعنى أنه لا ينجح في العبور من داخل حيّز الخطاب إلى الشخص الحقيقي الموجود في العالم الخارجي الذي أنتج هذا الخطاب عوضاً عن ذلك فإسم المؤلف يحدّد الحواف الخارجية للنص"(1)

إنّ مقالتَيْ موت المؤلف لـ "رولان بارت" وما المؤلف لـ "ميشيل فوكو" جزء من البيانات البنيوية الصارخة في حقبة المستينات والتي سرعان ما خف وهجها تدريجياً، أما توجّهات ما ما بعد البنيوية لم تلغ الذات بقدر ما وضعتها "بين هلالين" (٢٠)، فقد مدعت إلى تأسيس الذات داخل الحقل اللمداني، إنها وإن أهملت الذات النفسية والهوية فقد اكتشفت الذات الخطابية.

وقد جاءت سرديات ما بعد الحداثة ردة فعل قوية من قبل المؤلفين، مواجهة لمقولة "موت المؤلف"، بما يشبه انتفاضة أنا المؤلف ضد إكراهات الموت، فظهرت العديد من الروايات التي يقترح فيها المؤلف نفسه فيها شخصية مشاركة أو يدمج فيها صوت الراوي بصوته ليدلّل على وجوده وهويته، وأيضاً هنالك روايات السيرة الذاتية التي راجت بكثرة في العقود الأخيرة (").

فالحداثة الروائية التي دعت بدءاً لضرورة الإيهام بالواقع الموضوعي في السرد سرعان ما خبا بريقها في مرحلة لاحقة مرجّحة المنظور الذاتي في الدعوة للتغريب وتعرية تقنيات الكتابة والإحتفاء بالميتاسرد وإعادة المؤلف إلى المعترك.

^{(&}lt;sup>6</sup> المؤلف/٤٤.

الإنبولوجها واليوتوبيا/٥.

^{(&}quot; ينظر مدخل الى علم السرد/٣٦.

وقد ظهرت مصطلحات سربية اشتقاقية لتفسير تتويعات الوعي الذاتي الأدبية، مثل "factionality" واللتان تختلفان عن مصطلحي "التخييل" و"صناعة التخييل بكونهما يتضمنان في نسيجهما الوعي الذاتي للمؤلف، ومصطلح "fictionist" الذي يشير للروائي تحديداً.(١)

لقد أثارت المناهج ما بعد البنبوية في رفضها لدور المؤلف الفاعلي التاريخي أسئلة عديدة عن تموقع المؤلف في نصّه، فهي وإن لم تستطع أن تلغي هويّته أو إسم العلم الخاص به طالبت بإعادة تعريفه، فمن هو المؤلف في النصّ؟ هل هو المؤلف الحقيقي، إسمه وسيرته وتصريحاته أم هو إيديولوجيا الخطاب النصبي والتداولي؟، وكان على نقّاد الإتجاد الذاتي في دراسة الخطاب السردي إيجاد إجابات مقنعة لتلك الأسئلة، ومن ثمّ من الممكن إرجاع المؤلف إلى الواجهة ثانية.

لقد تحدّث "غولدمان" كثيراً عن "العبقرية الفردية" ووصفها بأنها معضلة من معضلات النقد. (٢)

في كتابه "القارئ في الحكاية" يشارك "أمبرتو إيكو" باختين الطروحات في ضرورة أن تدرّس السربية ضمن المابعد نصية أو التداولية "يعلي من شأن ظروف التلفظ دون بنية اللفظ الدلالية على غرار ما يعلي من شأن المناصنة والمسلمات التي يضعها المتأوّل موضع الفعل". (٢) وبالإختلاف مع سلفه فهو يرفض المؤلف الواقعي جملة وتفصيلاً "يتجلى المؤلف وحده في النصّ من حيث كونه أسلوباً يمكن التمرّف عليه، وهو إلى ذلك ما يمكن أن يكون لهاجاً نصيّاً أو لهاج مدونة أو عصر من العصور وعلى أنه موقع فاعلى محض". (١)

⁽١) ينظر المبنى الميتاسردي الرواية /١٩.

⁽۲) نفسه/۲۲.

⁽٣) القارئ في الحكاية، أمبربو إيكو ات: اتطوان أبو زيد/٥٤.

⁽۱) تقسه/۲۷.

يستبعد "بول ريكور" المؤلف الواقعي من دائرة التأويل فيقول قصد المؤلف ومعنى النصّ يكفّان عن التطابق والتمازج في الخطاب المكتوب، وهذا الإنفصال بين المعنى اللفظي للنص والقصد الذهني المؤلف يضفي على التسطير دلالته الحاسمة". (1)، وإذ يرى أن اللغة لا تتكلّم إنّما يتكلّم بها الناس "النصّ لن يكون حصى مبثوثة في الرمال" فهو يشدّد على أنّ معنى المؤلف يصير بعداً من أبعاد النصّ بقدر ما يكون من المتعذّر استحضار المؤلف واستجوابه (1).

إنَّ قصد المؤلف لا يتطابق بحالات كثيرة مع قصدية النصّ المكتوب"، وإن شاء الناقد البحث والإمنقصاء عنها فهي ملاحظة ضمن المسار التداولي في سياق التلفظ وفي فقه اللغة وفي المناصّة وفي الإحالات، أو تكون مرهونة بفهم وحدوس المأوّل من دون ضابط شكلي.

تكون المسألة أعقد عند دراسة الخطاب الروائي عنها في دراسة الخطابات الأخرى، ففي الرواية يتعدد المؤلفون بتعدد المشاركين اللغويين فيه "من يشارك في القصة "الشخصية"، ومن يحكيها "الراوي"، ومن يكتبها "المؤلف"، وتعدد منظورات هؤلاء للنص والعالم.

الثنائية المفترضة بين المؤلف والراوي تجعل للنص مؤلفين اتنين. يطلق "أمبرتو إيكو" على الراوي "المؤلف التجريبي" وهو "فاعل التلفّظ النصّي وقد صاغ فرضية حول القارئ النمونجي". (٣).

وهنالك مصطلح "المؤلف الضمني" الذي يتوسّط بين المؤلف الواقعي وبين الراوي، وهو تشييد للقارئ أو المفسر الذي يحاول أن يحدّد معنى النص.

⁽١) نظرية التأويل، بول ريكور عت:سعيد الفائمي/٦٢.

⁽٢) ينظر المصدر نفسه/٦٢.

^(۲) القارئ في المكاية/٧٩.

هناك طروحات تقسم المؤلف إلى مؤلفين، من هؤلاء "المؤلف التمهيدي" هو مؤلف المصدر الذي يؤثر بشكل حاسم على النص، المؤلف النتفيذي هو "المؤلف المسؤول عن إبداع النص". (1)

"فولفانغ أيزر" يقول: "فقط عندما أقرأ أصبح تلك الذات التي تنطبق معتقداتها مع معتقدات المؤلف" (٢)، فصورة المؤلف لديه تقابل القارئ الضمني والذي يمثل بؤرة التقاء القارئ الحقيقي للنص بالقارئ التخييلي فيه. (٢)،

وقد أشار "لينفلت" إلى أنا المؤلف المجرّد أو المؤلف الضمني والقارئ المجرّد أو القارئ الضمني ينتجهما المؤلف الواقعي، وينتج نصّه المتكامل، وفي هذا النصّ تولد صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف، أي أناه الثانية. (¹⁾ ،

إن علاقة أنا المؤلف الخطابية بفواعل النصّ الأخرى "الراوي، الشخصية، المروى له " وقدرته على تجاوز إيديولوجيته الذاتية ليؤمنس إيديولوجياً النصّ المتفرّدة، ذلك ما يخلق صورة المؤلف.

⁽¹⁾ منخل الى علم السرد/٢٩.

⁽٢) فعل القراءة، فولفائغ ايزر، ت حميد لحمداني، الجلالي الكنية /٢٢.

⁽۲) نفسه/ ۲۱.

^{(&}lt;sup>1)</sup> نقلا عن مقالة "اشكالية المروي له في السربية المحيثة"، حسين حمزة الجبرري، مجلة تقافقة أ٢٥.

المبحث الأول علاقة المؤلف بالراوي

١ - منظور الراوي/ منظور المؤلف:

إنّ مفهوم وجهة النظر أو المنظور المأخوذ من الفنون البصرية حدّد أفق العلاقة بين الفنّان أو الروائي وبين عمله من أيّ زاوية أو بعد ينظر إليه (١).

لم تكن ثنائية الراوي/ المؤلف في بداية التأليف في قضايا وجهة النظر تطرح بذلك البون الشاسع بين الإثنين إلا مع منظري المنهج البنيوي، أما الألمان والأمريكان فلم ينظروا للموضوع بنلك الصرامة المعهودة عن الفرنميين.

وقد حدّد "وإين بوث" وهو من المنظّرين الأتكلو أمريكيين إشكالية وجهة النظر وتندنبها بالإحالة على مقولة "هنري جيمس" إنّ هناك خمسة آلاف طريقة لرواية قصة ما ولا يعرف على وجه التحديد من منها الصالحة ومن ليست كذلك والتي تثبت بها بلاغة أو شعرية الخطاب(٢).

وهو الذي طرح مفهوم "المؤلف الضمني" لكي يميّز المؤلف الخطابي عن قصد المؤلف الشخصي، فالمؤلف في رأيه "يستطيع إلى حدِّ ما التنكر لدوره، ولكنّه لا يستطيع أبدأ الإختفاء". (")

وقد حدّ تتخلّت المؤلف الصوتية في أساليب منها، التوجيهات المباشرة للقارئ، التعليقات والأحكام حول الشخصية، تغيرات وجهة النظر داخل العمل الأدبي وطالب بأن يكون تنخّل المؤلف ضمن الحدّ الأدنى للحفاظ على الموضوعية.

⁽⁾ ينظر شعرية التأليف/١١ - ١٢.

⁽⁷⁾ ينظر المصدر نفسه للكلام عن كتاب بوث "بلاغة الرولية" من ٦٣ /٨٥، وفي الكتاب أيضناً كلام عن المدرسة الألمائية في النق القسمسي، والنقاد الذين مؤروا بين الراوي والمولف. (⁷⁾ تفسام/٧٠.

إنَّ نمطي وجهة النظر المتواترين هما الراوي "كلّي العلم"، والراوي بضمير المتكلم، وإن كان يعض الروائيين جرّب نمط الراوي المختفي أو غير الظاهر وقد أطلق عليه المدرد الملوكي أو عين الكاميرا أو "الرؤية من الخارج" بحسب تصنيف "بويون"، ومنحه "بورخس" تسمية الحكايات المكتوبة بريشة دقيقة جداً، إلا أنَّ نماذج هذا النوع من المرد تبدو محدودة أو قليلة جداً مقارنة بالنمطين الآخرين. (١)

سردت أغلب الروايات المدروسة "بضمير المتكلم"، وهذا النوع يقرب منظور الراوي من منظور المؤلف إلى حدّ كبير، ذلك ما أكده "وولغانغ كايزر" المماثلة بين المؤلف والراوي قابلة للتطبيق دون قيد أو شرط على الرواية المكتوبة بضمير الراوي المتكلم" (⁷⁾.

أما الناقدة الألمانية "كاته هامبورغر" فتقول "إنَّ الرواية التي يرويها المتكلم لا تتتمي إلى عالم القصة بل هي نوع من النطق الحقيقي". (")

أ- الراوي المتكلم وعلاقته بالمؤلف:

خمس روايات من العينة أشارت للإسم العلم المؤلف وهي "درب الزعفران، سابع أيام الخلق، تلّ اللحم، ملائكة الجنوب، نيل النجمة (أناء الإشارة لإسم العلم يكفي للحكم بتطابق منظور الراوي مع منظور المؤلف، وبالتالي إيديولوجيته ورويته للعالم، مع التأكيد أنَّ الكلام عن المؤلف في هذا المبحث لا يعني بالضرورة المؤلف الواقعي وإنما المؤلف الخطابي أو الضمني الذي يعبر عن نفسه صوتاً ومنظوراً مع وجود الراوي المتكلم الرسمي أو المؤلف الوظيفي .

⁽١) ينظر خطاب المكاية (٢٠٠ .

⁽٢) المقولات والتمثلات والأوهام/١٠٧.

⁽۱۰۹/مطنة (۲)

⁽¹⁾ ورد ذكره في مبحث دلالات الأسماء

رواية تبدأ وكأنها تروى بأسلوب الراوي العليم، ومن ثمّ يعرّف الراوي نفسه بأنه كان يتحدّث عن نفسه والآخرين بضمير الشخص الثالث ومن ثم يذكر "هذا هو أنا والذي سأتحدّث عنه بضمير الشخص الثالث ومحتمل جداً أن أكون أنا أو كما قلت "عبد الحسن بدر" قد بالغ في تفسير ما لاحظه وسمعه". (١)

ملاحظة عبارة "محتمل جداً أن أكون أنا "حيث أشار بها المؤلف إلى نفسه ومن ثم عطف على إسم الراوي "عبد الحسن بدر"، وهذا يدمج المؤلف صوته بصوت الراوي.

اتضح في رواية أخرى وبجملة واحدة أن راويها مشارك في القصة لكنه يفضل السرد بضمير الغائب أو الشخص الثالث "ترك لك هذا الورد، يحرك رأسه قليلاً وينظر إلى باقة الورد التي وضعتُها فوق سطح المنضدة"(")، بإشارة الراوي إلى نفسه بعبارة "التي وضعتها" تكون الرواية منتمية إلى السرد بضمير المتكلم/ الغائب "الشخص الثالث"، والراوي اسمه "هادي" أي "مهدي" المؤلف.

وقد ذكر راويان أنهما يكتبان مسودة الرواية ذاتها التي كانت في زمن الكتابة في طور الإفتراض ومن ثم صارت إنجازاً مقروءاً، وهما "علوان" و "أمجد" تصرّح أحلام الكراسة بحقائق نصوصي التي تتخطّى اليوم عامها العاشر". (")

أما "شروكية" فهي بمثابة سيرة لجيل المؤلف الذي قضى نصف عمره محارباً "اعتقل وسجن وعنب"(أ) وعانى الإضطهاد والتهميش والفقر.

تعد "مذكرات سجان" سيرة متخيلة" نلحظ فيها أن السرد بضمير المتكلم متطابقاً مع الأتنا الساردة منتافراً مع الشخصية المبارة حيث تبرز للواجهة مسألة "التبئير"

⁽¹⁾ العرب في حي الطرب/٢٢.

⁽٢) أشواق طائر الليل (١٨/.

^{(&}quot;) كراسة كالون/ ٩ ، الرواية الأخرى يوم حرق العقاء.

⁽¹⁾ سيرة المولف شوقي كريم حسن تشير إلى أنه أمضى حكما بالسجن في أبو غريب مثل بطله الشروكي.

والتي فرّق بموجبها "جنيت" بين الصيغة "الشخصية التي توجّه وجهة نظرها المنظور السردي، وبين الصوت "من السارد". ^(١)

الإستدلال على عدم تطابق المنظور بين الراوي "الصوت" والشخصية المبأرة كالإستدلال على النطابق بينهما، تبدأ من تنظيم بنية المحكى "من التسمية والوصف والتلفظ ومن اعتراضات وتعليقات وإشارات المؤلف وليس انتهاءً "بوجهة النظر الإيديولوجية والتي تتطلّب حدماً تأويلياً من قبل المثلقي لفهمها.

تدين الرواية وبشدة مهنة "السجان" فالراوي يكيل الإتهام والشتائم وعدم الرضا عن نفسه وليس هنالك شخص يمكن أن يدين نفسه ومهنته وتاريخه بهذا الهجوم العنيف وعلى طول صفحات الرواية!، فهذه الرؤية تعود للمؤلف المهيمن على وجهة نظر السارد، والمتلقي بدوره لم يتمكن أن يتلمّس شخصية "السجان" بسبب هيمنة صوت المؤلف كقوله "إن المراتب والنياشين الملصقة على أكتاف عريف أو مفوّض أو ملازم أو نقيب أو رائد وغيرها ليست سوى أسماء بمعنى واحد سجّان، لا يقهم إلا ما يقوله المتسلطون الكبار بأن المواطن حيوان".(")

إنَّ جملة "المواطن حيوان" ليست جملة ضابط قضى حياته في تعلم الإنضباط والحزم والكلام الرسمي وليست جملة يتقوّه بها أحد من كبار السلطة وإن عامل مواطنيه بهذا الشكل، إنها جملة تتتمي لقاموس المؤلف الذي أراد إدانة مهنة السجّان والمسلطات التي يعمل بأمرها فكان يخترق وعي المسجّان ويتحدّث على لمسانه بما يضاء، لذلك فإن الرواية وفي نصفها الثاني قد انزلقت نحو الغنائية المفرطة، كأن يقول السارد "هذا هو وصف السجن لا يبزغ من داخله إلاّ الشيطان يرسل شرر العذاب إلى أرواح المسجّانين"(").

⁽١) خطاب الحكاية (١٩٨.

⁽٣) الرواية/١٥.

⁽۲) نفسها (۱۹۹ .

منظور الراوي المتكلم والتي يهيمن عليه منظور المؤلف تُقرأ في رواية "مكنسة الجنة" أيضاً، رسّام جداريات الرئيس يسرد حكايته بمنظور عدائي وتتكيلي معاد لأناه الذاتية "سيتكلم الناس هنا عن رسام عجوز يرسم وجه الرئيس بنصف دقيقة وهو أعمى يصطحب معه طفلة محجّبة تتكفل (نشّ) الذباب عن وجهه وجمع المال والقراءة له من دفاتر ملأها العطن وروائح القطط". (1) وضع المؤلف كلمة (نشّ) بين قوسين ربما لأن سرده على لمان الرسام هو بمثابة ذلك النشّ الذي يقوم به الجيل المابق له. (٧)

إن الرواية بضمير المتكلم تشكّل نصف النصوص المدروسة وفيها تظهر ويوضوح لعبة تبادل الأكنعة بين الراوي والمؤلف سواء أكانت تطابقاً أم نتافراً، وتهيمن فيها الإيديولوجيا الذاتية للمؤلف/ الراوي، مما يبيح تلازم المنظورين.

ب- علاقة الراوي العليم بالمؤلف:

أما الروايات التي سربت بصوت السارد كلّي العلم فيكون ترجيح إحدى وجهتي نظر الراوي أم المؤلف المهيمنة على السرد بحسب كثرة أو قلة تنخّلات المؤلف اللفظية وحسب قربه أو بعده من الشخصية المبأرة.

إن 'الشخصية المبأرة' والتي تقود وجهة نظرها الأحداث والمختلفة عن صدوت السارد موجودة في جميع أنواع المسرد، والأنموذج الأفضل لها هو "التبئير الداخلي" ويشترط 'جنيت' فيه أن يقول السارد أقلّ مما تعلمه الشخصية، بالأحرى أن يكون مشاركاً وليس عليماً، ويجب ألا يصف السارد الشخصية البؤرية أبداً ولا يحلّل أفكارها وإنما يحدد تحركاتها ضمن الأحداث والفضاء فقط، ويضيف أن التبئير

⁽¹⁾ الرواية/ ١٤٥.

⁽٢) مرتضى كزار من الكتاب الشباب فهو من الجيل اللاحق لجيل الراوي.

حالة متغيرة لا تنطبق على رواية بأكملها بل فقرات منها، ومن ثم يرجع للقول "لا وجود لتبئير داخلي بالمعنى الحصري للمنطوق"(١). وهذا يدلّل على صمعوبة فرز وجهة النظر بين من يرى "الشخصية" وبين من يتكلم "السارد أو المؤلف".

ينعت "جنيت" الروية كلية العلم بالسرد الكلاسيكي ويطلق عليه "التبئير في درجة الصغر" إلا أنه بعد قليل يستدرك على الرواية بضمير المتكلم "إنَّ المسارد الذي ينتمي إلى المسيرة الذاتية سواء كانت سيرة واقعية أم خيالية مباح له أن يتحدث باسمه الخاص أكثر مما هو مباح لسارد حكاية بضمير الغائب"(١)، فالسرد المبأر يجب أن لايكون شخصياً، بمعنى أن يكون المسارد ديمقراطياً يترك شخصياته تتحرك بحرية على فضاء النص ويظل يراقبها من بعيد.

خلافا لآراء "جينت" أثبتت المسربيات المعاصرة إن المسارد كلّي العلم لا يقلّ تطوراً واهتماماً بإشكاليات وجهة النظر وموضوعيتهاعن أنواع التبئير الأخرى، واهتمامه بالتفاعل مع شخصياته عن مواها من المنظورات.

في العديد من الروايات ذات السارد العليم نلاحظ أن الشخصية التي تحكم وجهة نظرها السرد "شخصية صبي "لم يتجاوز سن النضج العقلي الذي يمكنه من تبني وجهة نظر تعبيرية أو إيديولوجية محددة، والسرد الذي يمرّر من خلال وعيه يعد في طور التشكيل الإدراكي، ويكون عادةً مهتماً بالوظيفة التصويرية للمحكي فالوعي الطفولي وعي حسّي يوفّر للسرد عنصري الحيادية والمصداقية.

رواية سبقت غيرها زمنياً وفنياً في التجريب ضمن هذا الإطار هي "ياكوكتي" إذ أن الشخصية المبارة التي تحكم وجهة نظرها السرد هي شخصية الصبي "سلمان العبد" عمره خمسة عشر عاماً، إلا أن الراوي الطيم كثير الآراء والتدخلات

⁽¹⁾ خطاب الحكاية (٢٠٣.

⁽۲) تفسه/ ۲۰۸.

والتعليقات فكان يوجه السرد من منظوره أحياناً كثيرة كأن يقول: "ما كان آدم يعرف القلق ولا كانت حواء تعرف عشاء البكارة لذلك عاشا سعيدين" (1)، هذه العبارات تخص لغة السارد ومن ورائه المؤلف.

الشخصية المبأرة الأخرى، الصبي "علي" والتي استغلت على المنظور المحايد ذي النزعة التصويرية الفوتوغرافية للأحداث والوقائع الإجتماعية والتاريخية التي عايشها الإنسان الجنوبي ويشكل لا يخلو من الإندهاش الطفولي بعوالم الغيبيات الدينية والأساطير والعادات الشعبية، مثال ذلك: "حين دخل علي الدار وجد أمه تفصد دم فاطمة في ظلّ السقيفة كانت فاطمة تكشف عن كتفيها والجزء العلوي من ظهرها فيما تسحب مكية الحسن الدم بإستكان الشاي". (").

"حسناء الهور" أحداثها هي الأخرى تمرّر من خلال وعي الصبي "لوي" إلا أن الراوي العليم في الرواية كثير التعليقات والتنخلات بحيث يصعب على المتلقي تتيان وجهة نظر الصبي من منظور الراوي.

السؤال الأهم في هذا الموضوع أين موقع المؤلف ما بين الراوي كلّي العلم والشخصية المبارة؟.

الجواب المستمد من التأويل هو أنّ المتلقي يعين دور المؤلف بوصفه مراقباً لمسرح الأحداث أو باحثاً اجتماعياً يقدّم أطروحته عن المجتمع ويدوّن مشاهداته عن طبائع الشخصيات ووعيها التاريخي من دون أن تتوسط رؤيته للعالم بينه وبين الشخصيات الأخرى.

ويظهر أنّ السرد من وجهة نظر طفل أو صبي تبتغي تقديم دراسة وصفية ميدانية للفضاء والشخصية الجنوبيين، والإهتمام بالتصورات الشعبية للكون في

^(۱) الرواية/١٤٦.

⁽⁷⁾ الرواية / ٧١.

المجتمع، لقد انتشرت وجهة النظر هذه في كتابات بعد التغيير لما شعر به المولفون من هيمنة المنظور الإيديولوجي المؤلف من قبل ذلك إضافة إلى قلة الدراسات السوسيولوجية والأنثربولوجية عن المجتمع الجنوبي في المهود السابقة، وأتاح لهم انفتاح فضاءات الكتابة استخدام هذا النوع من السرد تزامناً مع السرد السير ذاتي".

رويت "مطر الله" بأسلوب الراوي المحاور المختفي، أطلقت عليه الراوية اسم "الصوت" وهو الذي ظلّ يحاور شخصية "مهران" ويذكّره بظلمه وجشعه وقسوته، قد يكون هذا الصوت هو ضمير الشخصية الذي صحا من غيبوية طويلة قاربت عقوداً، أو صوت المؤلفة".

"المقطورة، مولد غراب، الصليب" صيغت بأسلوب الراوي كلّي العلم ذي المنظور الإيديولوجي المهيمن على البنية السردية للحكي، وهي التي ينطبق عليها توصيف التبثير في درجة الصفر، هذه الرؤية يقف خلفها المؤلف بالضرورة، فلماذا يا ترى اختار الراوي هذا المنظور دون غيره للتبني؟، فالراوي بحدّ ذاته دور افتراضي يكلف به من قبل المولف لإدارة السرد.

ت- المؤلف والرواية المتعدة الأصوات:

عند الكلام عن الرواية المتعددة الرواة أو الأصوات، التي نادى باختين بضرورة تبنيها حفاظاً على الموضوعية، هذه الرواية يجب أن لا تطرح فيها وجهة نظر المؤلف الذاتية ولا موقعه العقائدي وإنما تكون حرية البطل لحظة من لحظات خطة المؤلف ويشعر بوجود أشكال الأخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة. (1)

⁽۱) ينظر شعرية دستويفسكي/٩٢.

"باختين" المعتدّ بالمؤلف وخاصمة "بدستويفسكي" بعد تتظيره السابق للروايمة متعدّدة الأصوات، يعود للإقرار بأنّ التعدّد الصوتي "الكلام هنا لا يدور حول غياب موقف المؤلف بل التغيير الراديكالي لهذا الموقف". (١)

المؤلف لا يختفي وإنما يغيّر خياره التكتيكي في البنية السردية فيفرّق منظوره بين المنظورات المتعدّدة، ويتيح للشخصيات فرصة تطوير منطقها الداخلي واستقلالها بوصفها كلمة الغير^(۲).

هنالك سؤال يطرح، إذا كان تتويع الرواة والأصوات ممكناً لكل مؤلف يبحث عن التجديد، فهل يتمكّن كل مؤلف أن ينوّع لفته وأسلوبه في الحكي تبعاً لتعدّد الرواة؟.

يعد "مستويفسكي" الأنموذج الأرقى لكتابة الرواية المتعددة الأصوات إلا أن بعض النقاد أخذوا عليه أنه يعد الأصوات والإيديولوجيا لكن لفته تبقى ذاتها وتلك إشكالية في رواياته (٢٠)، فتقنية تعدد الأصوات تفقد حيويتها إن لم يكن هنالك تغيير جذري في اللغة والأسلوب يلاثم كلّ صوت. وهذا ما وقعت فيه بعض الروايات المدروسة.

اختارت مؤلفة "الغلامة" صوت الناقد "عبد الجبار محمد" لتستبدل به صوت الروية الرئيسة "مسيحة" في الفصل الختامي الذي أطلقت عليه عنوان "الرواية" حيث يروي الناقد الفصل الأخير من حياة البطلة ومشهد غرقها، لكنّ أسلوب الناقد لم يختلف عن أسلوب الساردة الرئيسة، ولم يكن بإلامكان التمييز بين المنظورين في الحكي لولا تصريح النص بأن الذي يروي الفصل "رجل" وليس أنثي.

في "أيوب" و"موت الأب" كانت هنالك رؤية فنية مميزة للرواية المتعددة الأصوات، فالأولى تروى تتاويباً بين صوت "أنا" البطل أيوب الذي يبرر أفعاله

⁽۱) نفسه/۵۵.

⁽۲) نفسه (۹۲ و.

^{(&}quot;) ينظر شعرية التأليف/٢٤.

بشتى الوسائل، وبين صوت المحامي المحايد ذي النظرة الموضوعية المختلفة عن نظرة البطل، وفي "موت الأب" هنالك روايتان متداخلتان، رواية الصحفي "أمجد" بمقابلها رواية الآخر الملقب "صاحبي".

أهمية التعدّد الصوتي في الروايتين تتمثّل بأن صورة المؤلفين استطاعت التخفّي بين وجهتي نظر الراويين، فلا يكاد المتلقي يميّز إلى أي من الوجهتين يميل المولف .

هنالك صوتان في "حجاب العروس" سرد بصوت الصبي "مطر" والذي ينتمي في منظوره إلى مقولة ظاهراتية الوعي وحسيته، وتتجمد فيه الشخصية المبارة، والصوت الآخر هو صوت الراوي/ المؤلف حيث سرد أجزاءً من سيرته الذاتية المتنبلة أو الحقيقية في الرواية.

تدل الرؤوس" كانت كولاجاً من تعدّد الأصوات يقول الراوي/ المؤلف "لقد استخدمت المرد الشامل أعني كلّ أساليب المرد الممكنة التي يتطلبها الحدث (١).

غير أن تلك التتويعات لم تكن متباينة مع تعدّد الرواة، وليس هنالك تتاقض في وجهات النظر تقتضي نلك التعدّد، فالمنظور الفكري والتعييري بين الراوي العليم، وبين "غريب مهدي" الراوي الثاني كان متقارباً وتبدو وجهة نظر المؤلف وتدخلاته واضحة جداً في الصوتين معاً، مما يجعل هذه الرواية المتعددة الأصوات يهيمن عليها المنظور الأحادي للمؤلف.

"سنة أيام لاختراع قرية" هي الأخرى رواية متعددة الأصوات بين أربع رواة، المؤلف الحقيقي والراوي "ناصر قوطي" وحكواتي المفكرة "كاظم مظلوم نجم" وبين صبى مفكرة الأحلام "بريس"،.

⁽⁾ الرواية (١٤.

يخوض المؤلفان الحقيقي "على عباس" والإفتراضي "الراوي" جدالاً على طول الرواية تتطابق فيه وجهة نظرهما مع مشروع كتابة الرواية العجائبية والجماليات التي توفرها للسرد، ويستطيع المتلقي أن يستنتج تقارباً بين المؤلفين في الكتابة وفي رؤية العالم من خلال إشارات المحكي.

"جدّد موته مرتين" رويت بصوتين هما "نجم الفحام" البطل الجنوبي وصوت "الآخر" الناظر للبطل بعين أخرى ترى الأحداث من رؤية ناقدة للشخصية.

لم يعد المؤلف غريباً عن عوالمه التي يؤسسها بل أصبح ذاته سؤالاً محولهاً ينبغي الإجابة عنه في سرديات الحداثة، ولذلك فإن العودة لأطروحة المؤلف الحقيقي أو الضمني بالتناظر مع الراوي أو بمعزل عنه ضرورة في النقد الحديث، وإن كان العزل بينهما تعتقياً أحياناً كثيرة، فالخطاب الروائي هو السباق إلى إعادة المؤلف إلى معترك نصبه وما على الدراسات إلا الإستجابة لهذه العودة والتصديق على حدوثها.

المبحث الثاني علاقة إيديولوجيا المؤلف بالأسلوب السردي للرواية

من محدّدات الإيديولوجيا الكلمة التي حظيت بأكبر قدر من الجدل والإختلاف طوال قرنين من الزمن هي "نسق كلّي لتأويل العالم الإجتماعي" وهي أيضاً "نسق تمثيلات تتميز عن العلم من حيث أن الوظيفة العملية - الإجتماعية تتغلّب فيها على الوظيفة النظرية". (1)

الإيديولوجيا بوصفها رؤية فكرية وجمالية للعالم تنهض بها طبقة أو مجموعة إجتماعية تعد مكوناً أساسياً في صياغة الخطاب الأدبي ومن ضمنه الروائي، فلا تكتسب مقولة الخطاب أهميتها المعرفية وآفاقها الثقافية إلّا بوجود هذا المكون.

في شرحه للإيديولوجيا يتحدّث "عبد الله العروي" عن ثلاث مفاهيم متباينة، هي "مفهوم الأدلوجة، ويقلف في المناظرة السياسية، ومفهوم الأدلوجة روية كونية يوظّف في اجتماعيات الثقافة، وأخيراً مفهوم الأدلوجة علم الظاهر ويوظّف في نظرية المعرفة ونظرية الكائن"("). فالإيديولوجيا في التوظيف الخطابي لا تعد وعياً نظرية المعرفة ونظرية الكائن"(")، فالإيديولوجيا في التوظيف الخطابي لا تعد وعياً زائفاً بحسب "ماركس" كونها تمثيلاً وهمياً للمفاهيم بحاجة إلى أن يقلب باستمرار "العالم التمثيلي في تضادة مع العالم الوقعي"(")، وإنما هي رؤية للعالم يشيدها المبدع من مكونات سابقة في الوجود عنها لكنها مستجيبة لوعي المبدع بالواقع التاريخي والإجتماعي لكونه المعاش أو لطبقته الإجتماعية.

وقد كانت رؤية العالم هي الأساس الذي أقام عليه "غولدمان" منهجه السوسيولوجي في دراسة الأدب، اقتبسها من "هيجل، ولوكاتش موكولفر" وعرف

⁽١) معجم تعلول الخطاب/٢٩٣.

⁽٢) سمفهوم الايديولوجيا، حبد الله العروي/١٣٠.

^{(&}quot;) محاضرات في الايديولوجيا والزوبوبيا/١٣٩.

منهجه بالبنيوية التكوينية وهي تنصّ على أنّ "أشكال الوعي لدى طبقة ما، هي في الوقت نفسه تعبير عن رؤية العالم لدى هذه الطبقة أو تلك ويجعلها تتنقل من الوعي الفعلي الذي بلغته إلى الوعي الممكن، ولا يتوفر ذلك إلا للكتاب والمفكرين الكبار "(۱). تعدّ البنيوية التكوينية الأدب بنية نصية دلالية موازية للبني الذهنية التي تتجاوز الفرد إلى واقعه التاريخي والسياسي ممثلاً بطبقته الإجتماعية "رؤيتها للعالم"، غير أن العبقرية الفردية للمبدع هي وحدها التي تستطيع الإنتقال وتجاوز الوعي القائم لطبقتها إلى الوعي الممكن الشمولي والإستشرافي للحراك الإجتماعي، يتم ذلك عن طريق عمليتي الشرح والتأويل للنصوص وهما عمليتان متلازمتان في تحليل ونقد النصوص الأدبية. (۱)

وقد أشكل العديد من المنظرين على منهج "غولدمان"، وحاولوا تقويمه وتعديله والإزادة عليه فالإيديولوجيات الطبقية في نظر "كارل مانهايم" لابد أن تكون ملطّخة بالنزعة الذاتية وبالميل إلى تزوير الحقائق حفاظاً على مصالح الطبقة، وإذلك يقترح ببيلاً عن الرؤية الطبقية، رؤية الإنسان الأعلى ممثلاً بالمثقف الذي يستطيع أن يصل إلى المعرفة الموضوعية محرّراً نفسه من الإنتماء الطبقي، فالأنتلجنسيا هي الفئة الوحيدة القادرة على التحرر من الشرط الإجتماعي للمعرفة (").

أما "بيير ماشيري"، فيقول عن العلاقة بين الرواية والإيديولوجيا "إن صورة الواقع كما تمّ تمثلها في مرآة النصّ لاينبغي البحث عنها في الواقع بل في الشكل الذي تمّ رسمه داخل المرآة (⁴⁾.

⁽١) - في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، مجمال شعيد/ ٤١.

⁽٢) -ينظر شرح البنيوية التكوينية أو التركيية، المصدر نف ١٠٠، ٢٥،

⁽٢) - ينظر اللقد الروائي والايديولوجيا، حسيد لمحمدتني/٢١.

⁽۱) سافسه، ۲۲.

ويقول أيضاً "ولو أخننا بعين الإعتبار الوظيفة الإجتماعية والإيديولوجية للجملة، إن البنيات النحوية الكبرى أو السردية هي الأكثر أهمية بالنمية لسوسيولوجية النصّ الخطاب، ذلك أن البنية السردية لنصّ أدبي تشكل كوناً منسجماً ومستقلاً نسبياً".(١)

فالعلاقة بين الواقع والنص لا تكون متناظرة دائما بل معقدة ذلك التعقيد الناجم عن كون النص مكون من أجزاء متغايرة ينبغي من الباحث ملاحظتها قبل أن يلحظ بنى الواقع الإجتماعي.

يستلهم "حميد الحمداني" طروحات "ماشيري" ويؤكّد على أهمية التفريق بين الإيديولوجيا في الرواية، والرواية كايديولوجيا، فيقول: "هنالك إذن محتوى النصّ الذي يتكوّن من معظم الإيديولوجيات، وهنالك ثانية علاقة الإحتجاج القائمة بين النصّ ككلّ وبين محتوى النصّ، النصّ ككلّ هو من صياغة المبدع، أما محتوياته فهي عناصر مستمدّة من الحقل الإجتماعي"(").

الإيديولوجيا في الرواية هي من حيازات الباث بداية إلا أنّ دخول إيديولوجيا المؤلف إلى فضاء الكتابة تتغير طبيعتها بسبب تأثّرها أولاً: بالإزاحات اللغوية من قبيل إعادة التوزيع عن طريق التفكيك وإعادة البناء والإستبدال والتقاطع مع نصوص أخرى "التناص"(")، وثانياً: سلطة التأويل وهو القارئ "فكل جماعة تعزل من النص عن وعي أو غير وعي ما تراه مناسباً لتصورها الخاص وتلغي الباقئ".(أ).

⁽٩) ضحو سوسيولوجية للنص الأدبي، بيير ف زيما، تتجورج لهي مسالح، مجلة العرب والفكر العالمي، الحد الخامس ١٩٨٩.

[.] TY: 4-4- (T)

⁽٢) ينظر مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، محمد سالم محمد/٣٠.

^{(&}lt;sup>۱)</sup> النقد الروائي والأيديولوجيا/٢٧.

لنلك فإن إيديولوجيا المؤلف تتعدّد إلى إيديولوجيات لمّا تتركه دلالـة البنيـة النصّية ومِن ثم سلطة التأويل من تشويهات .

إِنَّ إِيدَيولوجِيا المؤلف هي العصب الذي يغذي رؤية العالم الفكرية في النصّ مسواء وضمعت هذه الإيديولوجيا على لسان الراوي أو الشخصيات أو تخفت في البنية الدكائية للرواية بمجملها.

بالإحالة إلى الرؤية الغولدمانية لا يمنع الناقد المنتبع لهذه الإيديولوجيا من الحركة باتجاهين في دراسة سوسيولوجيا الرواية (١)، فمن الممكن الإفادة من سيرة المؤلف في فهم إيديولوجيا نصّه أو أن بنية النصّ هي من تفسر إيديولوجيا المؤلف وتضييء عليها، مع الأخذ بنظر الإعتبار القراءة الدقيقة والمتجردة تجنباً للوقوع بما يمكن أن يطلق عليه بـ "الخطل التأويلي".

لكنّ دراسة إيديولوجيا المؤلف في الرواية ليست ذات فائدة بحدّ ذاتها إن ظلّت مرتهنة للسياق ولم تسهم في توجيه دلالة النص، لتحقيق ما تسعى إليه الدراسات السوسيولوجية النصية لملائب من أن تكون جزءاً من نظرية الدلائل لدى "باختين"، والبنيوية التكوينية لدى "زيما" الذي يقول: "على المحلّل ألا ينسى أن يضع في اعتباره الوظيفة الإجتماعية والإيديولوجية للجملة، لأن البنية السربية لنص أدبي تشكل عالماً متجانساً نسبياً إنها تحاكي الوقع وتعيد إنتاجه وتتماثل أحياناً بشكل ضمنى أو صريح معه". (١)

بين إيديولوجيا المؤلف والطريقة التي يشكّل بها لغته الروائية نقاط تواشح تفرضها طبيعة التأثّر والتأثير بين الواقع والشكل الروائي بصفته تمثيلاً للبنيات

⁽أ) ينظر في البنبوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غوادمان، جمال شعود، حيث يقول: "يجب أن يكون خلف كل جملة في النس فاعل لا يجوز نسياته والإخفال عن دوره، لأن الإنسان هو المحرك الوحيد للتاريخ ٨٩/٨

⁽٢) نقلاً عن مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر / ٢٠.

الذهنية لمجموعة إنسانية أو طبقة اجتماعية "إن تاريخ الأبب هو تاريخ أشكال قبل كلّ شيء فكلّ شكل جديد يشكّل قطيعة فنية وإيديولوجية مع الشكل السابق"(١).

ولست أعنى باللغة هنا الدراسة النصية اللسانية وإنما الشكل التعبيري المتمثل بحضور اللغات الإجتماعية المختلفة، والخطابات الإجناسية الكبرى مثل الشعرية والمحاكاة .

يعرف."باختين" الأسلوب الروائي بأنه "كشف لهجة الروائي الفردية مفرداته ونحوه أو باتجاه كشف خصائص العمل بوصفه كلا كلامياً بوصفه قولاً ".(٢)

وقد طرح "سعيد يقطين" وجهة نظر هامة بغية دراسة الرواية ضمن البنيات الإجتماعية والثقافية، وذلك بتميزه دراسة "النص" في ضوء الأسلوبية التي تعنى بدراسة التركيب والدلالة واحتفظ لمفهوم "الخطاب" بالدراسة النحوية واللسانية لقطبي الرواية وهما الراوي والمروي له.

إذا كنا في الرؤية والصوت نبحث عن المتكلم والذي يرى والمنظور الذي من خلاله تقدّم الأحداث، فإننا في الرؤيات والبنيات السوسيو - لسانية نجدنا نبحث في رؤيات الكاتب والقارئ والنصوص في كلّ ما يتّصل بما هو متعالٍ عن النص (⁽⁷⁾

المتعاليات النصية تعني علاقة النصوص ببعضها البعض ضمن النصّ الواحد، ودراسة المناصّ والتناصّ والميتانصّ.^(٤)

إنّ قراءة إيديولوجيا المؤلف وربطها بأسلوبه التأليفي في الوقت الذي تعدّ فيه عملية مشاركة من القارئ في إنتاج دلالة النص وتقييم أبعاده الجمالية، تسهم في موضعة النص داخل التاريخ والتقافة اللتي أنتجته وينهض بتحويلها إلى أشياء

⁽⁾ الرواية الدرامية/٢٩.

⁽٢) الخطاب الروائي/٢١.

⁽⁷⁾ تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين/٥٤.

^{(&}lt;sup>2)</sup> نفسه/۹۹.

مختلفة "شكل وبنية ونظام" موازية الواقع حيث تكمن الأهمية المعرفية للخطابات الأدبية والفنية.

الإيديولوجيات المهمة الواضحة للقارئ والمتشكّلة منها النصوص هي كالاتي:

أ- الماركسية الثورية/ الرواية الدرامية :

اقترن تاريخ الرواية العراقية خطاباً أدبياً وثقافياً بالماركمية نسقاً سياسياً واجتماعياً، فقد ظلّت الرواية وعلى مدى عقود أمينة لهذا الفكر، ولم تحسن التغريد خارج سربه إلا في حالات استثنائية ولم تتمرّد عليه إلا في وقت متأخّر من القرن العشرين.

رافق نشوء طبقة الأنتلجنسيا العراقية وصول فن القصة الحديثة من الغرب عن طريق الترجمة وساهمت الصحافة في انتشاره بين أوساط المتقفين^(۱)، وتأسيس الحزب الشيوعي العراقي المستندة أصوله إلى الفكر الماركسي الثوري، وإنضمام أغلب المتقفين العراقيين من طبقات وانحدارات طبقية مختلفة وبخاصة في المناطق الريفية والمهتشة وبالأخص "جنوباً".

وإذا كان "لوكاتش" عدّ الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر ملحمة الطبقة البرجوازية فمن الممكن اعتبار الرواية العراقية هي ملحمة الطبقة المثقفة التي تبنت الفكر الماركسي (٢).

بناءً على ذلك أرى من الصواب أن تُدرس الرواية العراقية سوسيو - بنائياً من داخل تحولات الوعي الثقافي والسياسي لطبقة كتاب الرواية المنتمين لهذا الفكر.

تقطة ابتداء الماركسية ستتضمّن ظهور فكرة الأساس الواقعي، يصبح الأساس الواقعي، يصبح الأساس الواقعي البنية التحتية وتربط الإيديولوجيا إلى هذا الأساس كبنية فوقية". (٢)

⁽¹⁾ ينظر نشأة القمعة العراقية وتطورها في العراق، عبد الآله أحمد/٢٥.

⁽٢) ينظر الخطاب الروائي/١٨.

⁽۲) تفسه/ ۱۳۰.

تمثل الأداب والفنون بنية مرآنية تمثيلية مطابقة للواقع أو منت اظرة معه، هذا النسخ المرآتي يكون الإيديولوجيا ويضمن وظيفتها.

كلمة "الثورية" تؤخذ بمداولاتها الإيجابية التي نادت بها الماركسية منها عدم الركون للظلم والإستغلال والسعي لتغيير الواقع، ومدلولاتها السلبية المتمثلة برفض الآخر وإقصائه، وتمجيد العنف، وأسلوب التفكير "الدوجماطيقي" المعني به "ليس إلا الرأي القائل إنَّ الحقيقي عبارة عن قضية ثابتة متصلية". (1)

الماركمىية الثورية في تمثلاتها النصية المدروسة مثلت الواقعية أسلوباً في الكتابة، ولا شك أن الواقعية في الرؤية والتطبيق تتجزّأ إلى واقعيات غير أنّ البحث سيحترز من الوصف المجزّأ لأنّ الرواية قد شيّنت على أساس الواقعيتين الإشتراكية والنقدية .

الماركسية الثورية كان لها موقف "عدائي" تجاه أنظمة الحكم، والسيطرة الأجنبية، ودعت إلى إنصاف حقوق الطبقات العاملة والفلاحية، وتحقيق العدالة الإجتماعية، وعدالة القضاء، ومنح المثقفين دوراً رئيساً في الحياة.

كلّ ذلك واضح في كتابات "مهدي عيسى الصقر"، "وفهد الأسدي" فكان منطق الرفض والثورة ضد الآخر "الأجنبي، الحكومة، الإقطاع"، وكشف طبائع الإستبداد منطقاً يحكم كتاباتهما بشكل عام، والوارد في روايتي "رياح شرقية رياح غربية" و"الصليب"، فالثورة واضحة في الروايتين حيث سردت الأولى قصة الإضراب الشهير، والثانية انتهت بثورة المهتشين بعد إعدام "حلب بن غربية" ظلماً.

الفارق بينهما أن "الصقر" دائماً ما يعود للتردد في قناعاته عن الثورة والتغيير لأن ثمّة حتميات تاريخية تحكم حياة الجنوبيين منها هيمنة الآخر والمصالح الإمريالية في الشرق، والأسس غير العائلة التي نشأت عليها الدولة العراقية

⁽١) الإيبولوجية ٥٦.

الحديثة، وتنبذب الطبقة المتقفة بين الطموح في الحياة البرجوازية ومباهجها والإحساس بضرورة الدفاع عن الطبقات المهمشة.

وقد سرد نتفاً من سيرته الشخصية في رواية "أشواق طائر الليل"، أوضح فيها عدم قدرته على السير في طريق المعارضة والنضال السياسي، في حوار سردي يتحدث "هادي" مع "يوسف بن هلال" وقد كان هارباً وقتها من النظام الملكي ومقيماً مع بعض المطاربين السياسيين في الكويت: "قل لي أيها الشاعر الخائب ماذا فعلت قصيدتك" يرتفع صوت هادي المتبرم..

- نكف عن مناقشته، لا جدوى من مناقشته، فهو يتآكله إحساس بالإحباط لا علاج له سوى العودة إلى الأهل داخل الوطن، والوطن يبدو نائياً، ولا سبيل إليه". (١)

بقى "مهدي عيسى الصقر" منقسماً على ذاته بين حياة الكاتب البرجوازي المحتاج لدعم السلطة ورعايتها من أجل الإستمرار في الكتابة والإبداع وبين أفكار المثقف الثوري المؤمن بالنضال السياسي طريقاً لتحقيق العدالة.

بينما يظهر "قهد الأسدي" وفياً لآرائه في الحياة والكتابة متصلباً في مواقفه الإيديولوجية لا يحيد عنها وإن كلفه ذلك الموت مثل بطله "حلب" أو العزلة والإنطواء على نفسه وأفكاره.

"جاسم المطير" في رواية "منكرات سجان" يبدو منتمياً للماركسية الثورية فقد أيد فيها جهاراً الشيوعية ونكل بأعدائها إلى الحد الذي خرج نصّه من الأسلوب الروائي ومالت لغته في صفحات عدّة إلى لغة المنشور السياسي الحزبي.

الشيء الذي ميّز الرواية الصادرة في المنفى، إشهار العلامة الطائفية المتمثلة في الدفاع عن حقوق الجنوبيين من الشيعة، تلك العلامة التي نعثر عليها مشفّرة في نصوص جميع الماركميين الثوريين من نوي الإنحدار الشيعي حيث أشاروا إلى

^(^) الرواية/٩٨.

مسألة اضطهاد حقوق الغالبية التي تمثلها هذه الفئة، "عمار عبد الهادي" الشاب الشيوعي "ابن السجان" يقول: "وجد الذين يملكون الأراضي والأموال هم الأكثر نفوذاً في الريف، وهم من طائفة السنة، حتى في أطراف الهور حين عمل في مركز شرطة سوق الشيوخ وجد آلاف الأفراد المتشيعين من بني أسد بينما يرأسهم بضعة أفراد من آل سعدون". (1)

يؤيد "عبد الله صحفي" الإيديولوجيا الماركسية، بالرغم من أنّ "خلف السدة" تعدّ بانرراما توثيقية مرئية لزمن البدايات ولحياة البسطاء المهاجرين من الأهوار، إلا أنّ السرد الضمني لمسيرة الرئيس "عبد الكريم قاسم" وما تضمنته من وصف حميم لهذه الشخصية ونعت أعدائه بالقتلة والإنقلابيين والمتوحشين يرجع بالقارئ إلى توجهات الحزب الشيوعي العراقي، وتأييده للزعيم، يقول الراوي "حين قصفت طائرات الإنقلابيين وزارة الدفاع كان رئيس الوزراء في بيته فانطلق على الفور إلى هناك عبر شارع الجمهورية لكنه لم يتمكّن من الوصول. كان الشارع مكتظاً بالناس الذين خرجوا لنصرته". (٢)

إنَّ تأييد شخصية ارتبط اسمها بالعنف السياسي العراقي وبهذا الشكل الواضح والموجه يعضد ما أحسبه ثورية إيديولوجية يتبناها الكاتب وتظهر في نصوصه بوعي منه أو دون وعي.

رواية "الغبش" لشاكر الميّاح هي الأخرى تتضمّن هذا التوجه فهي تشنّ هجوماً شديداً على الإقطاع وسلطة القبيلة والسلطة الدينية والحكومات المستغلة بمنظور أحادي موجه.

⁽۱) منکرات سجان/٤٨.

⁽أ) الرواية/؟ ١١، في المقدِّس الوارد تعريض بشخصية "صدام" الذي اختياً عند هجوم الأعداء عليه.

الأسلوب السردي في الرواية التي تقدم الإيديولوجيا الثورية يكون مستنداً للتاريخ سرداً "سيرورة الحدث والشخصية" ورؤية مركزية للعالم، فالوعي الذاتي عند هؤلاء الكتاب يتميز بتعميم الأحكام وتقرير الحوادث الكلية من خلال المنظور الوصفي للأحداث وعدم ربط العلّة بالمعلول(١)، كلّ ذلك ينتج منحى صورياً "وصفياً ومرآتياً" وليس فلسفياً انتقائياً، فالجدلية تتمثّل دائماً في الأسبقية التكوينية بين الصورة "التمثيل الحسى" وبين الماهية "العقل المدرك.

يهيمن التمثيل التاريخي على وعي هؤلاء الروائيين فيجعلهم يصوغون رواياتهم على شاكلته "شخصيات وأحداث" مع الفوارق اللازمة بينه وبين الأدب، فالمرحلة البدئية للعزل التي بدأها "أرسطو" في التفريق بين أنواع المحاكاة "السرد التاريخي والتمثيلي والملحمي" لم تزل قيد الإشتباك والتداخل، والإيديولوجيات الثورية قائمة على اندماج الوعي بتمثلاته الواقعية.

الأنموذج الدرامي أو ما يطلق عليه "الإراءة أو الإظهار" هو السائد في هذا المنمط من الروايات، ومن مميزات الإظهار الرئيسة الإهتمام البالغ بالشخصية اصورة ونمطاً والإهتمام بما يعرف بشخصية المكان لأنه يحتفظ بالزمن مكثفاً، فالشخصية الممتلئة بالمكان وبالصراع من أهم ما اشتغلت الروايات الماثلة على صياغته بتركيز وإتقان.

لقد نكر مؤلف كتاب "الرواية الدرامية" عدداً من السمات التي تميز هذه الرواية منها ما ذكرت، وإضافة إليه احتواءها على النفس التراجيدي الشعري، والنهايات المأساوية، وثنائية الصراع، وحضور المشهد وبكثافة والذي يقترب فيه زمن السرد من زمن القصة (). ولم يذكر الكاتب أهمية الوصف للدراما كونه ينقل التجربة

⁽¹⁾ ينظر: مقمة المكور (كمي تجيب مخمود لكتاب أرسطو في فن الشعر، وهو يشرح الفرق بين المحاكماة والسرد التاريخي/ز.

⁽¹) ينظر: الرواية للدرامية، باسم معالح/٢١.

البصرية بتفاصيلها الحسية إلى اللغة مضافاً إليها أبعاد المنظور الإيديولوجي للمؤلف.

أما هيمنة الزمن الحاضر على المشهد فلا تنقض ما قلته عن اقتران الإيديولوجيا الثورية بالتاريخ سرداً أو رؤية مركزية، وقد يطلق على هذا النوع من السرد "بالقص الصائب الخالد" المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها. (1) فمثلاً رواية "رياح شرقية رياح غربية" تضمنت سرداً زمنياً متسلسلاً للإضراب، أما "أشواق طائر الليل" فالتاريخ يعد مركزها ليس بأسلوب التتابع الزمني للأحداث وإنما لأهمية سيرة الشخصية التي طرحتها، ولضرورة استعادة التاريخ في كلّ مرة يستعصي فيها فهم ما يجري في الزمن الحاضر.

يبلغ الأسلوب الدرامي في الكتابة كثافته التصويرية والإيقاعية عندما ينتقل من الدرامية إلى الأسلوب السينمائي شديد الدمج بين فنون عدة باستخدام تقنية اللقطة، وقد بلغت رهافة الحس الدرامي عند "مهدي عيسى الصقر" حداً وصل إلى السينمائية، فيما يكتب من مقاطع تصويرية "تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميّز بحركية سلسلة تلقائية دون انتقال مفاجئ، ولا يفضى ببيان تعجز عدمة الكاميرا عن التقاطه". (٢)

وما نكر من أمثلة في مبحث "الصورة المشهدية" ما يغني عن الأمثلة في هذا الداب.

3. 13.

ب- ماركسيات جديدة مدجّنة / المناص والميتاسرد

⁽⁾ ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، مسلاح فصل، ١٧، المقولة المتصمصة الذاقد توريزوب فراي ٢٠٠/. (٢) فسام ١٥.

أعدّها ماركسيات مدجّنة في المنظور السياسي النقدي لهذه المجموعة من الكتاب، وإذا أخذت المنظور الأدبي/ الشكلي بنظر الإعتبار، "فالماركسية الجديدة" أو ما بعد الماركسية" تسمية مناسبة لأسلوبهم في الكتابة السردية.

الماركسية الجديدة أو ما بعد الماركسية مصطلحان يطلقان على مجموعة المناهج والنظريات الشارحة والمؤولة والناقدة لإيديولوجيا "ماركس ولينين" ومن ثم المنقلبة عليهما، من أبرز منظريها "التوسير، فيبر، فوكو" وقد تبنت مدرسة فرانكفورت هذا النهج ممثلة به "هابرماز، أدرنو، بورديار".

عدّت مقولات "لوكانش" عن "الوعي المتشيئ" الذي يجعل العملية الذهنية أمراً ثابتاً شبيهاً بالشيء نتيجة لثقافة الإستهلاك، وأفكار "غرامشي" عن الهيمنة وهي "شبكة الأنوات المادية والإيديولوجية التي تحافظ من خلالها الطبقة الحاكمة على منطقها من خلالها" (1)، هي الممهد لتفسير الماركسية تفسيراً موضوعياً مستبعداً للذات.

وقد طرح "التوسير" مفهوم "القطيعة المعرفية" الذي شرح به أفكار ماركس بين مرحلتي الإهتمام بالكائن البشري بوصفه فرداً ووعياً ذاتياً ومرحلة الأساس الواقعي اللتاريخ المعبر عنه بصيغة قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج دون الإشارة إلى الذات، فالبنيات الموضوعية هي من تحدد وتقود الإيديولوجيا وليس العكس. (أ) ومن ثم يطابق التوسير بين الإيديولوجية والمثالية بمعنى "إنها عنده الميل إلى إضفاء وجود واقعي على الظواهر المثالية وعلى الذات بخاصة" (أ).

عند "تيتشة" و"قوكو" هنالك خطابات وليس كانتات أما آثار الواقع فهي مجموعة القواعد وطرز التصنيف التي تسمح لنا بفهم الثروة الفوضوية، فالوعي والإيديولوجيا

^{(&}lt;sup>1)</sup> الأيديولوجية/ 12.

^(*) ينظر معاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا/ ٨٣.

⁽٢) الايديولوجية /١٠٢.

أضحت مصطلحات فانضمة عن الحاجة، وهما صيغتان عن "الإله الراحل" الذي كان يحكم أفعال البشر (١)

استناداً لذلك وضعت الأرضية الما بعد ماركسية لاستبعاد الذات من دائرة الإهتمام وتعيين الموضوع أو البنى الإهتصادية والسياسية والإجتماعية بديلاً عنها، وهذا جوهر "ثقافة السلعة" عند مدرسة فرانكفورت التي عرفت الوضع الما بعد حداثي هي أنه الحالة الذهنية عن الإنتصار النهائي السلعة، ومن ثم رفع التمثيل فوق الواقع، فقد انتهى "بورديار" للقول "ليس فرد اليوم المنسوج من الخيالات إلا شهادة بالغياب"(").

الوضع الما بعد ماركسي ألغى مشروعية الثورة بإلغائه أهمية الإنسان محركاً للتاريخ وفرض حتمية الاسلطة القامعة وعاد بالبشرية إلى مرحلة العبودية الأولى (٣)، والخضوع التام.

"الخضوع" وضع يناسب ما اصطلح عليه "بالماركسيات المدجنة" يندرج تحته كتاب الرواية الذين برزوا في حقبة الديكتاتورية وتأثروا بأفكار ما بعد الحداثة في استبعاد الإنسان من دائرة الفعل، وتصويره بوصفه آلة نتبع مشغلها وهو "السلطة".

بعض هؤلاء الكتاب كان منتمياً للحزب الشيوعي العراقي وقد أخفى انتماءه خوفاً من السلطة أو محاباة نهاء والبعض الآخر انتمى بشكل رسمي لحزب السلطة وريما كان بعضهم منتمياً لإيديولوجيات أخرى دينية أو قومية تركها والتحق بأفكار السلطة، فهي "ماركسيات" وليست واحدة.

ليس من باب الخطأ الكبير هذا الجمع بين إيديولوجيات مختلفة مثل الماركمية والبعثية اللتان تبدوان متناقضتين للوهلة الأولى؟ فمن الثابت في تاريخ المراق أنَّ

⁽⁾ ينظر الكتاب نفسه/١٢٣.

^{.1} E./audi (1)

^{(&}quot;) "بورديار" يسمى عقلية المستهاك "أخلاقية عبد"، ينظر مدرسة فراتكفوت /٨٢.

هنين التوجهين وإن خاضا صدراعاً دموياً طويلاً من أجل الإستحواذ على السلطة،
تارة باسم حكومة الطبقة العاملة وأخرى باسم القومية العربية إلا أنهما اتفقتا على
ثوابت فكرية منها علمنة الدولة وتحقيق العدالة الإجتماعية ورفض السيطرة
الأجنبية، مما حدا بالتوجهين للتحالف في جبهة وطنية مشتركة في السبعينيات (١)
كما وأن جميع المتقفين العراقيين من مختلف الإيديولوجيات تأثروا بالثقافة والأدب
الماركسيين وإن تقاطعوا مع أفكار الحزب الشيوعي سياسياً، فالثقافة ومشروع الكتابة
كانت دعوات ماركسية لا تقل رسوخاً عن دعواتها السياسية والإجتماعية.

إنّ حقبة الثمانينات وما بعدها شهدت تغيير القناعات وافتضاح زيف الإينولوجيات وبداية أفولها. كل تلك المبررات تبيح الجمع بين أيديولوجيات متباينة تحت عنوان "ماركميات مدجّنة".

أبرز روائيين مثلاً هذا التوجه هما "عبد الخالق الركابي، أحمد خلف"، ومن بعدهما يأتي "محمن الموسوي، هشام توفيق الركابي، محمد شاكر السبع، محمن الخفاجي، وارد بدر السالم، فيصل عبد الحمسن"، طرح قولاء الكتاب ذات الموضوعات ذاتها التي طرحها كتاب الماركسية الثورية فقد تحدثوا على الصراع الطبقي وغياب العدالة الإجتماعية، الحروب، هيمنة الآخر وتسلطه إلا أن رؤيتهم للعالم لم تؤيد شرعية الثورة والتغيير وإنما كانت مستجيبة لواقع الإستبداد والقهر وخاضعة لهما.

نهايات أبطالهم المأساوية دليل واضم على رؤيتهم المتشائمة التاريخ وشعورهم بعدم جدوى الفعل المياسي وحتى الأفكار في تغيير الواقع، فترابت المبلطة راسخة،

أفي كتاب "منينة الأرامل" تقول الكاتبة الماركسية هيفاه زنكلة "أخذ معظم معارضي نظام البحث من الكتاب والشعراء ومثقني الحزب الشيوعي يتقبلون قيادة حزب البحث بالتدريج بوصفها نسخة من سلوك الطريقة غير الرأسمالية في السياسة "٦٨".

وأجهزتها القمعية مستحكمة، والإنسان في الجنوب محكوم بغريزتي البقاء والطعام ليس له إلا أن يحافظ عليهما.

طرح 'أحمد خلف' و "عبدالخالق الركابي" رؤية جديدة للشكل الروائي بديلاً عن رؤية العالم الإيديولوجية والتي تجاوزتها أفكار ما بعد الحداثة نتيجة لطبيعة العصر المضطربة، ولخصوصية الظرف المياسي العراقي والذي فرضت فيه الديكتاتورية المقيتة أنساقها في المياسة والثقافة والأدب.

رواية "سابع أيام الخلق" في ريادتها الزمنية لاستخدام المتن الميتا سردي ولما قدمته من مستوى شكلي متفرّد عما سبقها. قد أشعلت حمّى التنافس بين كتاب الداخل لتطوير أساليبهم والإشتغال على الإجرائيات الما بعد حداثية في الكتابة الروائية.

استلهمت الرواية وبشكل لاقت مقولات المفكر "محمد عابد الجابري" عن جذور تشكيل العقل العربي في ثلاث علوم هي "البيان، البرهان، العرفان"، علم البيان مثل ما جاء في متن المخطوطة من أسلوب بديعي منمّق، أما "علم العرفان" فقد تمثل بشخصية السيد "تور" التي تزمز للعرفان "الشيعي" واتخاذه الطابع الكهنوتي في الممارسة، واعتداده بالأثر مكاناً وأشخاصاً وإيمانه بالزمن الدائري من حيث المبدأ والمعاد. أما العرفان الصوفي فقد تمثل بالإشارة المباشرة إلى كتابات محي الدين بن عربي، ومنها العبارة الواردة في تقديم الرواية "العالم حروف مخطوطة مرقومة في رق الوجود المنشور، ولا تزال الكتابة فيه دائمة لا تنتهي"(١).

وقد قسم روايته على شكل المدونات الصوفية مثل "سفر الألف، إشراق الصفات"، أما علم البرهان والذي يعنى "العمليات الذهنية التي تقرّر صدق قضية

⁽٢) الرولية/٥.

ما بواسطة الإستنتاج (()، فيمثل مصمون الرواية التي أسبغ عليها الشكل الكثيف واللغة البيانية سمة الغموض، وفي مصمونها تشرح الواقع السياسي العراقي الذي يعيشه إنسان الجنوب بالمقارنة مع بنيات العقل العربي المتجذّرة، وفرضية المكان بين الثبات والتحوّل، أما إيديولوجيتها فتتمي لطروحات الفكر الماركسي عن أهمية علاقات الإنتاج ورأس المال بالنظام السياسي ومفهوم الدولة الحديثة.

ولم يفت "الركابي" أن يضمن روايته تناصباً مع الشكل التراثي للحكاية العربية ممثلاً بألف ليلة وليلة، وأن يثبت مقولات "باختين" عن الكرنفالية في مراجعته الميتا صربية لمشروع الرواية.

في حوار بينه وبين صديقه الشاعر، يقول الراوي:

 "أجابتي ويدانا تصطدمان في الظلام، وهما في سبيلهما الانتقاط آخر ما تبقى من صحن المازة

الذي يجمعنا هو الأسلوب الحديث للرواية، فقد قال باختين "أسلوب الرواية هو
 تجميع لأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات". (٢)

جمع الحوار بين الرؤية الموضوعية عن انتهاء دور المنقف في الحياة العامة وانعزاله في حانات الشرب وهو يهذي بكلام عن السرد والأدب والشعر، وبين الرؤية الشكلية في كسر الإيهام الروائي من خلال المنن المينا سردي.

أثارت "موت الأب" ذات الموضوعة عن انسحاق المثقف وانتهاء دوره الإجتماعي واستجدائه للقمة العيش أثناء الحصار التسعيني، واشتغلت شكلياً على تقنيات سريية حداثية منها، التناص مع القصيص الديني ممثلاً بقصة النبي ابراهيم مع ولديه "إسماعيل وإسحاق"، متّخذاً منها أساساً لمضمون الرواية الذي يتحدّث عن جنور

⁽⁾ بنية العقل العربي، محمد عابد الجابري/٣٨٣.

⁽٢) الرواية/١٣٤.

العنف والتسلط في المجتمعات الدينية، وهو ما يعرف بالعنف المؤمّس للثقافة تعي معظم الميثولوجيات يشكّل نبح مخلوق ميثولوجي من قبل مخلوقات مكتسباً يجري الحفاظ عليه من خلال الطقوس، ومن جهة أخرى فاتحة لنظام تمثّل الميثولوجيا منته فمنه تنبثق مجمل القواعد والمحارم والمظاهر الثقافية". (1)

وتتاص أيضاً مع مسرحية "هاملت" لشكسبير طارحاً ثيمة "الجسد والجنس المحرّم". بين الأب وأخيه وولديه، ودور جسد المرأة في تأجيج الصراعات بين الرجال عموماً وأحياناً بين الشعوب.

حضور الميتا سرد من خلال مراجعة الشخصيتين الرئيميتين الأفكار الرواية وطريقة بنائها وتقنية وتعدد الأصوات إذ كان المسرد تناوبياً بين الصحفي والآخر التاجر.

الروائيون الآخرون لم يكونوا مولعين بالتجديد الشكلي مثل الركابي وخلف لكنهم ساهموا في مختلف أساليب الكتابة الجديدة التي راجت نهاية القرن العشرين ومطلع الألفية.

تبقّى أن نسأل عن "محمد خضير" ما إيديولوجيته أو رؤيته للعالم في رواية "كراسة كانون"؟. خضير من المواهب الإبداعية الفذّة التي يتسنّى لها أن تعيش عصرها وتتمثله فكرياً وإبداعياً وتستطيع أن تتجاوزه وتستشرف العصر اللاحق، فهو ينتمي أسلوبياً إلى الماركسية الجديدة من خلال الإحتفاء بتقنيات التناصّ والميتا مرد واللغة الشعرية إلا أنه ومن خلال استخدامه لرمزية الحيوان في الرواية وبكثافة قد فتح أفاقاً للإيديولوجيا الفوضوية وتوجهات استبدال الإيديولوجيا باليوتوبيا، فقد قام بتقشير صورة الإنسان الآممية وعكس في مرآة النص صوراً للوحات عالمية تكميية تتحرك على سطوحها رموز لسطوح وهيئات وأشياء وحيوانات، ومن بعدها

⁽١) العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، تركي علي الربيعو/١٤.

انتقل إلى "تل الجماجم". وإشارته إلى التل أسطورة المكان المهد/ المقفر الخرب قد مهد للإيديولوجيا "الفوضوية" في الكتابة والتي ستعلن عن نفسها جهاراً في كتابات الجيل اللحق.

ت- الإيديولوجيا الفوضوية / خطاب المرآة، النص العصابي:

الفوضوية ظاهرة تاريخية "فنية وأدبية" أكثر منها إيديولوجية ذات ثوابت فكرية محددة، ترجع جنورها إلى الأجواء التي سادت أوروبا بعد الثورة الفرنسي ١٧٩٧ حيث ظهر الإختلال في التوازن بين شعارات الحرية السياسية المطلقة وبين ثوابت الإقتصاد والتوازن الإجتماعي وهيمنة رأس المال، فقد عكست هذه الحركة ردّة فعل إنسان القرن التاسع عشر الذي خدع بشعارات الحرية، وإذ ظنّ نفسه مخدوعاً من الدولة أشاح عنها وتقوقع في داخله، وأشاع وعياً متمثلاً بالهروب من واقع الدولة ورفضها. (١)

دعت الفوضوية إلى شكل من الحرية المطلقة للإنسان رافضة أنواع الإكراهات التي تفرضها الأنظمة السياسية أو الإقتصادية والإجتماعية، وإذ تعد الإيديولوجيا الماركمية أساسها الفكري والروحي بغية تحقيق المساواة والعدالة الإجتماعية إلا أنها ليست بعيدة عن الليرالية في دعوتها الفردانية وتضييق سلطة الدولة.

من أبرز منظّريها في بدايات ظهورها "وليم غودين" و"ماكس شتربر" والروائي الروسي "ليون تولستوي" (١٨٨٦-١٩١٠) فقد اعتبر من الداعين للفوضوية لأن نصوصه مشبعة بصوفية شبه لا زمنية. (١) عادت للظهور بعد عقود من الركود والنسيان في ستينات القرن الماضي إذ انطلقت تظاهرات طلابية صاخبة في باريس

⁽١) ينظر الفوضوية، هنري أرفون، ت:هنري زغيب/١٥ – ١٦.

⁽۲) ينظر المصدر نفـه/ ۲۱.

وبرلين مطالبة برفع وصاية الدولة على الحريات هذه العودة مثلت الشكل الأكثر تطرفاً لما بعد الماركسية.

المنظر الفرنسي "غي ديبور" منظرها الأبرز، تزعم حركة أطلق عليها "الظرفيون" وهم جماعة شبه فوضوية تستمد أفكارها من عالم الفن الرابيكالي، وقد اعتقد هؤلاء أن السير قدماً لن يكون من خلال ثورة بروليتارية بل من خلال محاولة مزج الفن ذلك المزج الخلاق بالحياة اليومية". (1)

وقد وفّرت المريالية والدادائية والموسيقى الحيّة حجر الزاوية لهذه الأفكار.

مثل "غي ديبور" اليسارية الماركسية في نزوعها الفوضوي للدعوة الفن الخلاق مبتعدة عن الجدل الإيديولوجي المنتاقض، فقد طرح فكرة المجتمع بوصفه مشهداً أو فرجة، "إنه المجتمع الذي يستبدل فيه العالم المحسوس بمقتطف من الصور التي توجد فوقه، والتي تقدّم نفسها على أنها هي المحسوس بلا منازع". (١) مجتمع ما بعد الأيديولوجيا هو مجتمع تصوري يعاش على نحو غير مباشر حين تتوسط السلعة بين الإنسان والواقع فيصبح الأخير صورة مرآتية ليس إلا.

ريادة هذا التوجّه في الرواية العراقية تقرن باسم "تجم والي" الروائي المغترب والذي غادر العراق هارباً نحو المنفى منذ الأيام الأولى لبداية الحرب العراقية الإيرانية بعد أن طلبت السلطات الحاكمة آنذاك تجنيده كجندي مكلّف لخوض الحرب مثل باقي أبناء جيله من الشباب، وقد التحق قبل ذلك بالخدمة العسكرية الإلزامية. وقد أشار تكراراً في نصوصه إلى أنه يكتب عن تلك الحرب مستعيناً بالذاكرة "قصة عادية ليس إلا، قصة بطرة لها علاقة بالسلطة والثأر خالية من المغامرة، كما لو أنها تأتيني من زمن بعيد، زمن ينتسب للخرافة، زمن ما قبل

^{(&}lt;sup>۱)</sup> النظرية النقية سدرسة فرانكفورت/٢١٢.

^{(&}quot;ميٽولوجيا الواقع/ ٥٤.

الحرب، كل القصيص مختومة بدمغة ما قبل الحرب، كلّ شيء، حتى ماضيّي أنا، حتى حياتي أنا". (١)

من هذه السيرة المختصرة تستنتج الأسباب التي جعلت من "والي" يفتتح الزمن الآخر في الرواية العراقية، أطلق عليه "زمن التدمير"، زمن نقض الإيديولوجيات والسخرية منها.

بداية من "الحرب في حي الطرب" رفع المؤلف شعار "حان وقت التدمير" تدمير التابوات الثلاثة "السياسية والدينية والجنسية"، وتدمير السلطة القائمة على الإستبداد والقمع، تدمير المجتمع الذكوري القائم على الظلم والخرافة والكبت، تدمير الذات الخاضعة لهذا النظام القهري، وتدمير اللغة السربية المحتطة المؤسسة على البلاغة الرفيعة، وجاءت رواياته اللاحقة مرآة عاكسة لجيل الحروب والإستبداد، مرآة تحمل من التشويه للشخصية بقدر ما تحمل من الوضوح، فالمبالغة والتهويل في طرح المثالب وتعداد المساوئ وتصوير العيوب أسلوب انتهجه المؤلف في أغلب رواياته لغاية "التطهير" كما يحدث في المسرح التراجيدي أو لغرض استقزاز المتلقى ودفعه للتضامن أو للعداء مع النص وكاتبه لتحقيق الأثر الفني.

ما يميّز تجربة "نجم والي"، وأبطاله بالتحديد أنهم مثلوا جيل الحروب والدمار والدسائس فقد جمعت شخصياتهم بين ذهنية النخبة وممارسات الهامش بما يتناسب مع مجتمع الحرب الذي فرض مزاجاً ولغةً وسلوكيات وطريقة في التعامل والتفكير لم يكن يألفها المثقف الذي لم يخض حرباً في حياته.

تحدث في روايته الأولى عن جيله جيل السبعينات، الذي تثقّف ثقافةٌ شيوعيةٌ وكان متعاطفاً معها مع اعترافه بأخطائها، فشخصية الجندي كانت واقعة تحت تأثير

⁽⁾ تل اللحم/١٣٨.

تقافة الحزب الشيوعي وإن لم تتنمي رسمياً له القد كان عدنان يستمع إليه كما يستمع إليه كما يستمع إلى معلمه ولم يحتثه كاظم آنذاك عن السياسة فقط وإنما عن الألب (() مثلت الرواية مرحلة التأثر بالأفكار الماركسية بالإنتماء أو التعاطف في حياة الكانب، فقد تعلّم في ظلّ الماركسية حرفة الأنب ولم يقتصر على السياسة.

لكنه في "تل اللحم" أخذ ينتقد الشيوعية ويبين أن لا فرق بينها وبين حزب السلطة الدموي، حتى إذا كتب "ملائكة الجنوب" روايته الصادرة بعد ٢٠٠٣، شن هجوماً لا هوادة فيه على الإيديولوجيات الثلاثة التي سيطرت على عقول وعواطف العراقيين طوال عقود "الشيوعية والبعثية والدينية" وضعها "كلّها" في خانة واحدة وطالها جميعاً منهجه التدميري، واقترح الهروب والفوضى أو "الفن" بديلاً عنها.

تدعو روايات والي إضافة للإيديولوجيا الفوضوية إلى فلسفة الإغتراب في خطابات المنفى بشكل عام منذ روايته الأولى، ففكرة الإعتداد بالأصل وحب الأوطان مثلما تتشكل ذهنياً وليس واقعياً بالإمكان التخلّص منها للتخفيف من وطأتها على الذات لذلك يجترح فكرة الإغتراب بديلاً عن الوطن، يقول "من الخطأ أن يموت الإنسان في مسبيل وطنه، إن وطني هو كلّ تلك النساء اللواتي عوقين". (٢)

الفوضوية أسلوباً في الكتابة السردية لم تتوجّه للشكل بالدرجة الأولى الذي ظلّ يتراوح بين التقليدية "المسرد أو المشهد"، وبين الإهتمام بالموجات التحديثية التي نكرت مثل الكرنفالية وتعدّد الأصوات والكتابة الميتاسردية والتوجّه السيرذاتي في الرواية.

^(۱) الحرب في حي الطرب/⁰2.

^(°) ثل اللحم/٢٥٣.

المضمون هو الغاية في سرد كهذا، فلم تعد الموضوعات مثل سابقاتها بحثاً عن المجتمع الذي تسوده العدالة ويغيب فيه صراع الطبقات، وليس بحثاً عن دور مفقود المنقف، ولا خلاصاً من سلطة الآخر المستبد، وإنما تحقيق "مجتمع الفرجة" عندما تكون الكتابة مرآة شفافة تعكس ما في المجتمع من عيوب وتشوهات وتكون الغاية والقيمة ليس الواقع وانما تعثيله في مرآة "الكتابة".

أسلوب تجم والي" هو الأبعد عن الطريقة الباختينية الداعية للنتاصية وتعدّد الأصوات وأقرب للأسلوب الملحمي⁽¹⁾ المستند إلى الهرمية القصصية في التطويل السردي وتعدّد الشخصيات وتكرار الأحداث، وتوالد القصص واحدة من الأخرى.

وقد أخذ من الرواية الحداثية الإهتمام بالمبنى السيرذاتي في الدمج بين شخصيتي المؤلف والراوي لينتج مدرداً متفرداً متمثلاً بالإشارات لسيرته الذاتية ودمجها بحياة البطل المتخيل والذي لابد أن يكون من "جيل المؤلف" ليحقق بسرده هذا "حياة القصمة" عند نقطة تقاطع سيرة المؤلف مع حيوات الآخرين "الواقع والمتخيل" عندها تقلب مقولة "تعاش الحياة، وتروى القصص" إلى "تعاش القصص، وتروى الحياة".

النص العصابي هو المؤشر الأسلوبي الأهم للفوضوية، والعصاب مرض عضوي/ نفسي يحدث للمخ فيسبب تلف في الذاكرة واضطرابات الوعي. (٢) إنّ العصاب اللغوي يتمثّل في استدعاء لغة اللاوعي للوعي، فهي لغة منتهكة للمحظورات السياسية والدينية والإجتماعية، متضمنة لمستوى مكثف من السخرية والإضحاك، ومستوى من الغضب والحقد ورفض الآخر، واللغة العصابية مخترقة من قبل لغات الهامش الثقافي المفارقة للأداب والنوق العام.

^{(&}lt;sup>()</sup> باختين كان رافضا لفكرة أن الملحمة اليوناتية هي أصل الرواية، قال إن اصلها هو "الكرنذال".

^(۱) ينظر علم الشخصية،ج٢/ ١٦٦.

يقول والى على لسان الراوي "أه لو امتلك العراقيون على الأقل رؤوس حمير لوقفوا عند الجبهة وأضربوا عن الحرب". (١)

وقد كرّس في رواياته الثلاثة أسطورة المكان المعادي "المقفر" "حي الطرب، تلّ اللحم، مقبرة عماريا" في كناية عن المكان المهد "الجنوب" ومن ثم الوطن "العراق". فكانت ثيمة رئيسة كنّى بها عن الواقع الخرب والشخصية المنزلحة نحو الهامش والمتصحرة عقلياً وعاطفياً.

روائي آخر التحق وبحماسة كبيرة في نهاية الألفية الثانية بالفوضوية، وهو "علي بدر" روايته الشهيرة "بابا سارتر" فيها تجلّ واضح للإيديولوجيا الفوضوية يفضل بدر أن يصف نفسه بالكاتب المابعد حداثي أو التفكيكي، وليست التفكيكية بوصفها منهجاً نقدياً وأسلوياً في الكتابة والتفكير بعيدة عن الفوضوية، فقد يوجد بينهما خطوط تماس واضحة بحسب آراء "بيير زيما" في كتابه عن التفكيكية. أما رواية "ملوك الرمال" رواية الحرب التي فضاؤها صحراء السماوة، وبعض شخصياتها جنوبية، وقد تجنّب الراوي نكر انحداره المناطقي والإثني ويظهر أنه لامنتج لأيديولوجيا سواء كانت فكرية أو دينية أو قومية، والرواية برمّتها محاولة للعودة إلى فضاء البداية "الصحراء" في محاولة لتجريب الإنتماء لشيء ما، ربما لجماعة الحرب، لجمد المرأة، أو للإنسانية جمعاء.

بعد ٢٠٠٣ أتاح فضاء الحرية الواسع لمجموعة من الكتّاب فرصة مساعلة المجتمع عن أسباب التخلّف، ومحاكمة أنساقه الثقافية المستحكمة والتي تعيقه عن التقدم بشكل يعيد القارئ إلى سرديات " نجم والي" وما فيها من نقد لاذع للإنسان والمجتمع، وتموقع للراوي/ المؤلف في زاوية المتفرج على مسرح الواقع "اللامعقول"،

⁽١) الحرب في حي الطرب/ ١٠٠.

والمعلق الساخر على مباريات حروب الإيديولوجيات والواصف المتهكم على تغيير أفتعة الشخصيات.

من هؤلاء الكتاب تخضير فليح الزيدي" المهتم بشخصية المكان ورمزيته وعلاقته بالذات وعياً وثقافة وتاريخاً، فالأمكنة ميلاد وتاريخ وهوية وموت كما يصرّح بذاك. (١)

ت- اليوتوييا بوصفها أيديونوجيا/ الرواية العجائبية:

بين "الأيديولوجيا" نسقاً فكرياً وبين "اليوتوبيا" صنفاً مكتوباً، نُصَة توافقات واختلاقات يتمثل الفرق بينهما في أنّ اليوتوبيات محدّدة يكتبها مؤلفون محدّدون، أما الإيديولوجيات فتتاول بحسب موضوعاتها، التحليل المصموني لليوتوبيات يتشتّت في نهاية المطاف تماماً. (") إذ تقوم اليوتوبيا بتدمير نظام معطى، وتمرّ بمراحل تحقّق مستمر، وبينما تعدّ الإيديولوجيا منهجاً للنقد الموسيولوجي، تستمد اليوتوبيا جنوتها من التاريخ، فهي تقدم دليلاً على الصلة الوثيقة بين المنهج التاريخي والصنف الأدبي. تتتمي الإيديولوجيا إلى الجماعات المسيطرة أما اليوتوبيا فيأتي دعمها من القائت الأدنى، يؤكد "مانهايم" بأن حركية اليوتوبيا هي "طاقات وجد صوفي معريد". (")

أما الالتقاء الرئيسي بينهما فإن صفة اللائطابق واللاعلمية فكلاهما أصداء أو انعكاسات.

أن تكون اليوتوبيا بديلاً عن الإيديولوجيا يشكل نوعاً من الإيمان بطاقة الخيال ومساهمة في ترميم الواقع، ونوعاً من الإعتداد بالقصمة والأدب فكراً يساهم في

⁽⁾ للمؤلف نصوص مكانية حدة ومنها "أمكنة تدعى نحن".

⁽٢) ينظر معاضرات في الإينيولوجيا واليوتوييا/٢٦٧.

⁽٢) ينظر الكتاب نفسه/٢٧٠.

تجميل وجه الحياة، والفرق بينها وبين الفوضوية هي أنّ الأخيرة تمثل رؤية عدمية المعالم وتهكمية من الإيديولوجيا يشكل الأنب والفن وسيلة لصياغتها، بحيث تكون الفنون تمثيلاً لهذه الرؤية.

أما اليوتوبيا فتمثل رؤية للعالم مركزها طاقة الخيال الأدبي، فالخيال يكون بديلاً عن الواقع وعن الأيديولوجيا، شكل هروبي للمستقبل يوفّر نوعاً من الرضا للنفس، ما يميّز اليوتوبيا كونها تستند إلى فكرة اللامكان "ربما كانت قدراتنا على تصور مكان فارغ نستطيع من خلاله التطلّع إلى أنفسنا واحدة من البنيّات الأساسية القابلة للتطبيق على أدوارنا الإجتماعية (١)

بعد ٢٠٠٣ وزوال الضغط الإيديولوجي الذي كانت تمارسه السلطة ضد معارضيها والمختلفين معها، بدأ جبل جديد من الكتاب يتطلع لاستبعاد السوابق الإيديولوجية "مبدئياً" من انشغالاته القصصية ومحاولة الإنطلاق نحو فضاء الإبداع المتجرّد، البحث عن أرض حلمية لم تطأها حرائق الإيديولوجيا، وكما أشرت فإن فلسفة المكان تمثّل حجر الزاوية في التفكير اليوتوبي مواءً في البحث عن اللامكان أم المكان البديل.

يطرح هنا سؤال، هل يعني استبعاد الإيديولوجيا عدم وجودها في النص، أم أنّ هذا التوجه في الكتابة يشتغل بالدرجة الأولى على تكثيف الشكل وصلادته لإخفاء الإيديولوجيا؟.

الإجابة تتعلّق بالكاتب ذاته، إذا كان ينتمي لإيديولوجيا بعينها أولاً، وأيضاً تقانته الأسلوبية في التخفي.

⁽۱) تفسه/۲۶.

المشغل السردي البصري^(١) تميّز بهذا التوجّه في الكتابة خلال العقد الماضي، وما يزال يقدم الطروحات الفنية البديلة عن الإيديولوجيا..

من الروانيين هنالك "لوي حمزة عباس" في الفريسة" قدّم فيها المؤلف رؤية يوتوبية للعلاقات الماوراء حسية بين الذات وذاتها ممثلة بالرؤى، الأحلام، الكوابيس وبينها والآخر التلبّس، القرين، الشبيه، وبين الإنسان وصورته الحيوانية "صداقة النمر"، والأهم من ذلك بين الإنسان والمكان تلك العلاقة العصية على النفسير المتمثلة بالتبادل بين الوعي واللاوعي وبين الذات وأبعادها الزمكانية. شكّلت الرواية بداية محاولة لخلع جبّة الإيديولوجيا المتمثلة بالحاضية التاريخية والإجتماعية الحكاية وتجريب الكتابة في مناطق أخرى جديدة ومجهولة تنظر للواقع من أفق متعال للخيال المدردي وليس من منظور فكري قبلي أرضى، لكن ذلك لا يعني أن تكون الإنطلاقة نحو الخيال باتجاه واحد فتكون الرواية مجرد تسلية وإنما هنالك عودة للواقع مرة أخرى فالذي يتغير هو زاوية الرؤية والفهم للواقع.

الرواية العجائبية هي الحاضنة المهمة للفكر اليوتوبي، وهي أسلوب في الكتابة يقدم شخوصاً وظواهر فوق طبيعية يستدعي طاقة المخيلة مقترناً بتلوينات الذاكرة الشفافة وببيح إمكانية التعالق بين الواقعي الحقيقي، والحلمي الخياليين(٢).

إنَّ كتابة الرواية العراقية العجائبية سابقة في الزمن، كانت البداية مع "الماركسية الجديدة التي اختطَت التجديد الشكلي، وساهمت في استدعاء الموروث الشعبي الجنوبي والطقوس والأساطير، مثل رواية "مولد غراب" التي كرست الخرافة الشعبية في الكتابة لكنها لم تستطع الخروج من هيمنة الروية الإيبيولوجية الماركسية الثورية.

⁽أ) الروائي "على حباس خفيف" أشار في روايته "سئة أيام لاختراع قوية" لهذا المشغل وذكر عدداً من الكتاب الذين يجتمعون للتدارس الأكدار والأساليب الكتابية.

^{(&}quot;) شعرية الرواية الفانتاستيكية / ٢٤.

تبلور الإشتغال المكتّف على الأسلوب العجائبي في العشر سنوات الماضية مواكباً لعدّة طرائق تجديدية في الكتابة السردية، منها نصوص المكان، سرديات الهامش.

رواية "سنة أيام لاختراع قرية" من النصوص التي استثمرت "يوتوبيا اللمكان" بحثاً عن المكان الواقعي "العراق"، القصة مزيج من الحكايات الشعبية الجنوبية، وأدب الخرافة العالمي المستند للخيال في صياغة القصة والفعل والشخصيات.

العديد من الكتاب نظروا للإيديولوجيا بعين الرببة والشك، وانتبهوا لمساربها الدقيقة وهي تدبّ داخل جسد النصّ، فحاولوا الإنفلات من طوقها والإنطلاق نحو خيارات جديدة، فكانت الرواية العجائبية طريقتهم، والتتويع الأسلوبي منهجهم، من هؤلاء "سليم مطر" والذي كتب في بداية التسعينات رواية عجائبية حظيت باهتمام نقدي كبير عنوانها "إمرأة القارورة".

الروائي الشاب الراحل "محمد الحمراني" في روايته "حجاب العروس" استخدم أسلوباً متفرداً في الكتابة، وهو ما يمكن أن أطلق عليه "الرومانسية الرعوبة" في تصوير حياة سكان الهور بشكل بسيط ومكثف والأهم من ذلك إزاحة السقف الإيديولوجي الأحادي للرؤية وإشاعة منطق الحياة.

ج- الإيديولوجيا الدينية/ استعادة القصة والأسطورة الدينيتين:

بعد ما ذكر من استحواذ الإينيولوجيا الماركسية على الكتابة السربية في العراق ليس من المستبعد أن تتذيل التوجهات الدينية قائمة الأفكار المؤسسة للخطاب الروائي، فالفكر الديني كان مطارداً من قبل السلطة القمعية سابقاً، والكتّاب المؤللون جداً بالمقارنة مع غيرهم .

الفكر الديني ذاته قد يجعل بينه وبين الإبداع الأدبي والفني مصدات وعوائق تتعلق بالأطر الشرعية والأخلاقيات والآداب العامة، بالرغم من أن الكلام عن الفكر الديني لا يتعلق بمعتنقه حصراً وإنما المقصود هو الفكر المترشح عن النصوص وما تستبطنه من إيديولوجيات متجاورة أو متصارعة، فالعديد من الكتّاب العالميين حاوروا في أعمالهم الأفكار الدينية وقاربوا شخصيات معتنقيها بفهم وإدراك عال مع أنهم لم يكونوا من المتدينين فكراً أو سلوكاً.

حاول الكتّاب الماركسيون ومن تأثر بهم طمس الفكر الديني وإدانته بمختلف الأساليب سواء النقدية منها أم التهكمية والتشويهية فهؤلاء لم يتوخّوا الموضوعية في مقاربتهم التاريخ والواقع العراقيين الذي لعبت به الإيديولوجيا الدينية دوراً رئيساً في الحياة الميامية والإجتماعية "الجنوبية" بشكل خاص! ذلك لا يتناقض مع ما أشرت إليه من أن الماركسيين "الشيعة" تحدثوا صراحة أو ضمناً عن الظلم والتميين الطائفي الذي نشأت عليه الدولة العراقية الحديثة لكنّهم نظروا للموضوع من منظور الحقوق الميامية والعدالة الإجتماعية وليس من منظور الفكر الديني، فقد تحدثوا عن ملطة رجال الدين ودورهم في التأثير على عقول البسطاء من الناس، لكنهم أغفلوا الإيديولوجيا الدينية وصراعها الشائك مع التوجّهات الأخرى، ودور الوعي الديني في تشكيل الشخصية الجنوبية ورؤيتها للعالم.

من أبرر كتاب الإيديولوجيا الدينية "جاسم عاصى" في رواية "مستعمرة المياه" (١)، حيث استلمم أسطورة السلالة الطاهرة لآل بيت الرسول وقدرتهم على مقارعة الشر والظلم والإستبداد في كل زمان ومكان، فكان الحيوان الأسطوري "حفيظ" رمز الشرور والآثام، والسادة "المكاصيص" طوق النجاة والخلاص من البطش والظلم.

في مجموعة الكاملة "في انتظار الضيفاف البعيدة" أغلب روايات المجموعة اشتفلت على الأساطير والرموز النولية للحياة والموث والمعاد.

الأسلوب في هكذا نصوص يحافظ على تقاليد الشكل الأسطوري بصورة عامة وذلك بالإهتمام بيوتوبيا المكان المتخيل وتحديد علاقته بالشخصيات والتي تسبغ عليها السمات الأسطورية الخارقة للطبيعة والمألوف، بالإضافة إلى الإشتغال على الزمن وتداخلاته المختلفة المعروفة.

أما اللغة فهي تميل إلى الأنبية في الإهتمام بالبلاغة وتتميق العبارة، والتناصّ مع المدونات الدينية والتراثية.

المصادر والمراجع

أولأ: الروايات

- أحمد خلف
- موت الأب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢.
 - جانبم المطير
- مذكرات سجان، دار أمل الجديدة، سورية، طبعة أولى،١٩٩٨.
 - چامىم عاصى
- مستعمرة المياه، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
 - جنان ناصر حلاوي
- يا كوكتي، رياض الريس للنشر والتوزيع، لنن خبرس، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
 - حمزة الحسن
- حقول الخاتون، فضاءات للتشر والتوزيع، عمّان، الأردن، الطبعة الأولمي، ٢٠٠٩.
 - حميد الربيعي
 - جدد موته مرتين، دار فضاءات النشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠١٢.
 - خضیر فلیح الزیدی
 - نيل النجمة، رند للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، . ٢٠١٠.
 - سالم حمود
 - تل الرؤوس، دار الفارابي للنشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
 - سعدي عوض الزيدي
 - طوفان صدفي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى ٢٠٠٨٠.
 - سٹیم مطر
- اعترافات رجل لا يستحي، مركز دراسات الأمة العراقية، ميزوبوتاميا، جنيف- بغداد، الطبعة الأونى، ٢٠٠٨.
 - شاكر المياح
 - الغبش، دار الينابيع النشر، سوريا، دمشق، الطبعة الاولى، ١٠١٠
 - شوقي كريم
 - شروكية، الناشر شوقى كريم، بغداد، ٩٠٠ ٢.

- عالية ممدوح
- الغلامة، دار الساقى للنشر، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠٠٠٠.
 - عبد الخالق الركابي
- سابع أيام الْخَلْق، دار الشُّؤون الثَّقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
 - عبد اللطيف الحرز
- حسناء الهور، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت الطبعة الأولى، ١٤٣٠ ٢٠٠٩.
 - عبد الله صفى
 - خلف السدة، دار المدى الثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.
 - ه علي بدر
 - ملوك الرمال، دار كليم للنشر، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩
 - على عباس خفيف
 - ستة ايام الخفراع قرية، دار أزمنة النشر، عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
 - فهد الأسدي
- الصليب "حلب بن غريبة"، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بالتعاون مع دار الشؤون الثقافية العامة، يخداد، الطبعة الأولى، ٨٠٠٨.
 - فيصل عبد الحسن
 - أقصى الجنوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى ١٩٨٩.
 - لؤي حمزة عباس
 - الفريسة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.
 - محسن الخفاجي
 - يوم حرق العنقاء، دار الشؤون النقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.
 - محمن الموسوي
 - درب الزعفران، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٠
 - محد الحمراثي .
 - حجاب العروس، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨
 - ه محمد څخيو
 - كراسة كانون، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

- محمد شاكر السبع
- المقطورة، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
 - مرتضی کژار
 - مكنسة الجنة، دار أزمنة، عمان، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
 - مهدى عيسى الصقر

أشواق طائر الليل، دار الشؤون الثقافية العامة،الطبعة الأولى،١٩٩٥. رياح شرقية رياح

- غربية، دار عشتار للنشر والتوزيع، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٩٨.
 - نجم والي

تل اللحم، دار ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية، ٢٠٠٥. الحرب في حي الطرب، دار صحارى للنشر والتوزيع، بودابست الطبعة الأولى ، ١٩٩٣.

ملائكة الجنوب، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٠.

- هنية حسين
- مطر الله، فضاءات النشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.
 - هشام توفیق الرکابي

أيوب، دار الشؤون الثقافية العلمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠

• وارد بدر السالم

مواد غراب، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١

ثانياً: المعاجم

- " باتریك شارودو، دومتیك متقو:
- معجم تحليل الخطاب، ت عبد القادر المهرري، حمادي صمود، المركز القومي للترجمة، تونس، ٢٠٠٨
 - * بيل اشكروفت،جاريت چريفيث،هيئين تيفين:

دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ت أحمد الروبي وأيمن حلمي وعاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى،٢٠١٣.

* جاك موشار ان ريبول:

القاموس الموسوعي للتداولية، ت مجموعة من الباحثين إشراف عز الدين المجذوب، المركز الوطني للترجمة، تونس، سلسلة اللسان، ٢٠١٠.

* جون سكوت وجورين مارشال:

موسوعة علم الاجتماع، ت محمد الجوهري، المشروع القومي للترجة ، الطبعة الثانية، ١٠١١.

• چيرالد برنس:

معجم المصطلحات العردية، ت عابد خازندار، العركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،٢٠٠٢.

* حسن لطيف الزبيدي:

موسوعة الأحزاب العراقية، دار العارف للمطبوعات، الطبعة الأولى،٧٠٠٧.

* دومينيك مانغونو:

المصمطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، ت:محمد يحياتن، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ١٤٣٨-٢٠٠٨.

* سليم مطر:

موسوعة المدائن العراقية، دار موزيوتاميا النشر والتوزيع، بغداد- جنيف الطبعة الأولى،٢٠٠٥.

* عبد المنعم الحقنى:

موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، مكتبة مدبولي، القاهرة،١٩٧٨.

لطيف زيتوني:

معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٢.

ثالثاً: المصادر والمراجع

• القرآن الكريم

* ألم قورستر :

رکان الروایة، ت موسی عاصمی، جروس برس، بیروت ۱۹۹۶-۱۹۹۶.

* أثير عادل شواي :

تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

* إحسان شمران الياسري:

أبو كاطع شمران الياسري نهر العراق الرابع، دار المدى للنقافة والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠١٢

* إدوارد سعيد:

الثقافة والإمبريالية، ت كمال أبو ديب، دار الأداب النشر والترزيع، بيروت، الطبعة الثانية ٢٥ ١٤٢٥ م -

أرسطو طاليس:

في الشعر، ترجمة وتحقيق الدكتور شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ١٣٨٦-

1417

الجيرداس غريماس،جاك فونتاني:

سيمياء الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النض، ت:سعيد بنكراد، دار الكتاب الجديد للنشر، الطبعة الأولد، ٢٠١٠.

* المعيد ولد أباه:

التاريخ والحقيقة لدى ميشيل فوكو، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الثانية ١٤٢٥-٢٠٠٤.

* آلن هاو:

النظرية النفدية مدرسة فرانكفورت، ت ثائر ديب، دار العين للنشر ،المشروع القومي للترجمة،الطبعة الأولى، ٢٠١.

* أميرتو إيكو:

القارئ في الحكاية، ت:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، تونس، الطبعة الأولى،١٩٩٦.

* أندرو بينيت:

المؤلف، ت سرى خريس، هيئة أبو ظبي الثقافة والنراث كلمة الطبعة الأولى، ١٤٣٢ - ٢٠١١.

* باختين، ميخانيل :

الخطاب الروائي، ت محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩

الماركسية وفلمفة اللغة، ت:يمنى العيد، محمد البكري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٨٦.

شعرية نستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار طويقال للنشر، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ١٩٨٦.

بارت، كايسر، و الله يوث، ف هامون":

شعرية المسرود، ت عننان محصود حمد، الهيئة العامة السورية الكتاب دمشق، الطبعة الألى، ٢٠١٠.

* ياسم صالح:

الرواية الدرامية، إصدارات مشروع بغداد عاصمة الثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠١٧، ٢

* باقر جواد الزجاجي:

الرواية العراقية وقضية الريف، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠.

* باقر ياسين:

شخصية الفرد العراقي، دار آراس للطباعة والنشر، إقليم كوربستان، الطبعة الثالثة،١٣٠ .٢٠

• بريارا ويتمر:

الأنماط الثقافية للعنف، ت معدوح يوسف عمران، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، مارس ٢٠٠٧.

* برنار فالبط:

النص الروائي "تقنيات ومناهج" ت: رشيد بنحدو، المشروع القومي للترجمة مصر،١٩٩٢.

* بوريس أوسيسكي:

شعرية التأليف، ت مسعيد الغانمي وناصر حالاي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

* بول ريكور :

الزمان والسرد "الحبكة والسرد التاريخي، ت سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الاولى، ٢٠٠٧.

فلسفة الإرادة، الإنسان الخطّاء، ت:عننان نجيب الدين، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٢٠٠٨

محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، ت:فلاح رحيم، ذار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٢

نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، تتسعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

* بيرسى ئويوك:

صنعة الرواية، ت عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨١.

* تركي على الربيعو:

العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ٩٠ ٩٠.

" نزفيتان تودوروف:

المبدأ الحواري، ت:فخري صالح، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٢.

مفاهيم سردية ، ت عبد الرحمان مزيان ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٥ .

نظريات في الرمز ، ت محمد الزكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٢

* ثامر عباس:

الهوية الملتبسة، دار الزمان للنشر والتوزيع، مكتبة عننان للنشر، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.

* چاپر عصفور:

نظريات معاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الطبعة الأولى ١٩٨٨٠.

* جاك لومبار:

مدخل الى الأنتولوجيا، ت: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

* جان بياجيه:

الأبستمولوجيا التكوينية، ت: السيد نفادي، راجعه محمد على أبو ريان، دار التكوين، الطبعة الأولى، دمشق، ٢٠٠٤

* جبار عبد الله الجويبراوي:

سلاماً أيتها الأهوار، لمحات تاريخية وجغزافية وتراثية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،الطبعة الأولى، ١٩٩٣.

* جمال شحود:

في البنيوية التركيبية، دراسة في منهج لوسيان غولدمان، دار ابن رشد للطباعة والنشر، الطبعة. الأولى، ١٩٨٢

* جورج رو :

العراق القديم ، ت: حسين علوان حسين، دار الشؤون النقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام "بعت".

جورج ٹوکائٹں:

الرواية التاريخية، ت: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الثانية،١٩٨٦.

° جوزيف بريستو:

الجنسانية، ت عننان حسين، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى،٧٠٠٧.

• جبرار جبنت :

خطاب الحكاية بحث في المنهج، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المشروع القوم, الترجمة، مصر؛ الطبعة الثانية ١٩٩٧.

* جيرار ئيكثرك:

سوسيولوجيا المنتقين، ت جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة للنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٨.

• جيرالد برنس:

علم السرد الشكل والوظيفة في السرد، ت باسم صالح، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، ٢٠١٢ .

*چيف*ري* ميرڙ:

اللوحة والرواية، ت مي مظفر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٧.

* حسن بحراوي:

بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

* حميد لحمداتي:

النقد الروائي والايديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.

بنية النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٠.

• ديفيد هوكس ۽

الأيديولوجية ، ت:ابراهيم فتحي، المشروع القومي للترجمة، مصر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٠.

* ديفيد وورد:

الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، المركز النقافي العربي، الطبعة الأولى، ٩٩٩.

* رسول جعفريان :

التَّمْيِّع في العراق وصلاته بالمرجعية الدينية، ت حيدر محمد جواد، الطبعة الأولى، ١٤٢٩ .

* رويرت بريم:

المتقفون والسياسية، ت عاطف أحمد فؤاد، دارالمعارف، الطبعة الأولى،١٩٨٥.

* رويرت هوثب:

نظرية التلقي معمة نعية، ت:عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة، الطبعة الأولى،١٩٩٥-١٩٩٤.

* رولان بارت:

أمطوريات، ت قاسم المقداد، دار نينوي للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢

النقد البنيوي للحكاية، ت: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات بيروت باريس، الطبعة الاولى،١٩٨٨٠

* ريچيس دويري:

حياة الصورة وموتها، ت فريد الزاهي، دار المأمون للترجمة والنشر، الطبعة الأولى ٢٠٠٧.

* ريمون آرون:

صراع الطبقات، ت: عبد الحميد الكاتب، منشورات عويدات، بيروت باريس،١٩٨٣.

* سعيد بنكراد:

السيمياتيات السربية مدخل نظري، منشورات الزمن، القاهرة، ١٠٠١.

* سعيد يقطين:

تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٥.

* سليم مطر:

الذات الجريحة إشكالية الهوية في العراق والعالم العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ٢٠٠٠.

* مىيجموند قرويد:

تفسير الأحلام، ت: مصطفى صفوان، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٢ .

* شرف الدين ماجدولين :

الصورة السردية في الرواية والقصمة والسينما، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الأختلاف، الطبعة الاولى ١٤٣١- ٢٠١١ .

* شعب حثيقى:

شعرية الرواية الفانتازتيكية، المدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى ٢٠٠٠-١٤٣٠.

* شنومیت ریمون کنعان:

التخييل القصصىي "الشعرية المعاصرة"، ت: لحسن لحمامة دار الثقافة للنشر والتوزيع، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.

* صلاح فضل :

أساليب المرد في الرواية العربية، دار المدى للنَّقافة والنشر، الطبعة الأولى،٣٠٠٣

* عبد الإله أحد:

نشأة القصة وتطورها في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية،٣٠٠٣.

- * عبد الحق بلعابد :
- عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، ١٤٢٩ -
 - * عبد الرزاق الصني:

تاريخ العراق السياسي، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، الطبعة المسابعة، ٨٠٠٨.

- * عبد القادر فهيم الشيباني:
- معــالم السيمياتيات العامــة، أسسها ومفاهيمهـا ، منشــورات سيدي بلعبــاس ، الجزائــر ، الطبعــة الأولى: ٢٠٠٨
 - * عبد الله العروى:
 - مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثامنة، ٢٠١٢.
 - * عبد المثك مرتاض :

في نظرية الرواية ببحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، سبتمبر ١٩٧٩.

*على حسين الوردي :

شخصية الفرد العراقي، مطبعة الرابطة بغداد، ١٩٥١.

- * على شحيلات، عبد العزيز الياس الحمداتي:
- مختصر تاريخ العراق، دار الكتب العلمية، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
 - * على تاصر الشمرى:

شيوخ وعشائر المنتفق، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

* غاستون باشلار:

جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة النقافة والإعلام ،الجمهورية العراقية، كتاب الأقلام " بست".

- * غي غويتي:
- الصورة المكونات والتاويل، ت معيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الاولى، ٢٠١٢.
 - فاضل ثامر :
 - اللغة الثانية، ،المركز الثقافي المربي، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
 - المبنى الميتا سردي في الرواية، دار المدى للثقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠١٣.
- المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للنقافة والنشر، الطبعة الأولى،٢٠٠٤.

* فاطمة بدر:

الشخصية في أنب جبرا ابراهيم جبرا، من إصدارات بغداد عاصمة الثقافة ٢٠١٣، الطبعة الأولى، ٢٠١٧.

* فاتسون جوف:

أشر الشخصية في الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار التكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الألم. ٢٠١٧.

شعرية الرواية، ت: لحسن لحمامة، دار التكوين للطباعة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠١٢

* فريق انترفون:

التحليل السيميائي للنصوص، ت: حبيبة جرير، مراجعة: عبد الحميد بورليو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيم، دمشق ١٤٣٣-٢٠١٣.

* قلايمير بروب:

مورفولوجية الخرافة، ت: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية الناشرين المتحدين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦

* قولقفائغ ايزر:

فعل القراءة نظرية التجاوب في الأدب، ت: حميد لحمداني، الجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، الطبعة الأولى ٢٠٠٢.

* فيليب دوفور:

فكر اللغة الروائي، ت: هدى مقنص، مركز دراسات الوحدة العربية، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

* كارل يوتخ:

الانسان ورموزه، ت: مسمير علي، دائرة الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٤.

* كرس شلنج:

الجسد والنظرية الاجتماعية، ت: منى البحر ونجيب الحصادي، دار العين للنشر ممنشورات كلمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩

* كريستين نصار:

الإنسان والجغرافيا، ت: كروس برس، طرايلس، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩١ .

* كلود ليقى شتراوس :

الأناسة البنيانية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٥.

• ثومى ايريغاري:

سيكولوجية الأثوثية مرآة المرأة الأخرى، ت: على أسعد، الطبعة الثانية، دار الحوار النشر . والتوزيع سوريا، ٢٠١١

* لوسيان غولدمان:

الإله الخفي، ت: يوسف حلاق، تقديم زبيدة القاضي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، الطبعة الالهام، ٧٠١.

* ماجدة حمود:

إشكالية الأنا والآخر، سلملة عالم المعرفة، الكويت ممارس ٢٠١٣

* مجموعة من الكتاب:

الأساس في جغرافية العراق الطبيعية والبشرية، إشراف، فلاح جمال معروف، ١٣٠ ٢٠

نظريـة الروايـة علاقـة التعبيـر بـالواقع، ت: محسن جاسم الموسـوي، منشـورات مكتبـة التحريـر، بغداد،١٩٨٦.

واقع مشكلات الإثنيات والأقليات في العراق، الإشراف العام شمران العجيلي، منشورات بيت الحكمة، بغداد، الطبعة الاولى، ٢٠١٢.

البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

جماليات المكان، إشراف وتقديم سيزا قاسم، دار عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، باندونغ، الطبعة الثانية، ۱۹۸۸.

عبد الرحمن مجيد الربيعي روائياً، الدار العربية للموسوعات، الطبعة الأولى ١٩٨٤.

* محمد جيار إيراهيم الجمال:

بنية العراق الحديثة تأثيرها الفكري والسياسي ١٨٦٩-١٩١٤، منشورات بيت الحكمة بغداد، ٢٠١٠.

* محمد حسن عبد الله:

الريف في الرواية العربية، سلسلة عالم الفكر، الكويت، تشرين الثاني،١٩٨٩.

* محمد سالم محمد الأمين الطلبة:

مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، الانتشار العربي، بيروت، الطبعة الأولى،٨٠٠٨.

* محمد عابد الجابري :

محمد عابد الجابري ، بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة العاشرة، ٢٠١٠ .

• محمد ناصر العجيمي:

في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٩١.

* مسلم شجاع العاني:

المرأة في القصة العراقية، وزارة الإعلام، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٣٩٢-١٩٧٢.

* مونيكا فنودرنك:

مدخل إلى علم السرد، ت عباسم صالح، دارالكتب العلمية، لبنان، ٢٠١٢.

* ميجان الرويلي، سعد البازعي:

دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، ٢٠٠٢.

* میشیل زیرفا:

الأسطورة والرواية، ت: صبحي حديدي، عيون المقالات للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الطبعة الثانية، ١٩٨٦.

* ناجى عباس مطر:

الأساطير المؤسسة للعقل الثقافي العراقي، تموز الطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى . ٢٠١٢.

* نجم عبد الله كاظم:

مشكلة الحوار في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب وأدباء الامارات – الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

* هنري ارفون :

الفوضوية، ت: هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت باريس،١٩٨٩

* هويدا صالح :

صورة المثقف في الرواية الجديدة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى،٢٠١٣.

* هيفاء زنكنة:

مدينة الأرامل، ترجمة ونشر مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨.

* ولقرد تسيكر:

المعدان سكان الأهوار، ت: باقر النجيلي، مطبعة الرابطة بغداد،١٩٥٦.

* ياسين النصير:

إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، الطبعة الأدر، ١٩٨٦.

القاص والواقع ، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية،١٩٧٥ .

* يان ما تقريد:

علم المدرد، مدخل إلى نظرية السرد، ت: أماني أبو رحمة، دار نينوى الدراسات والنشر والتوزيع، مشق، ١٤٣١ - ٢٠١١ .

* يحيى الكبيسي :

المقولات والتمثلات والأوهام دراسة في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

* يمثى العيد:

فن الروابة العربية بدين خصوصدية الحكاية وتميـز الخطـاب، دار الأداب بيـروت، الطبعـة الاولى، ١٩٩٨.

* ميلان كونديرا:

ثلاثية حول الرواية، ت: بدر الدين عروبكي، المشروع القومي للنرجمة، الطبعة الأولى،٢٠٠٧.

رابعاً : الدوريات والبحوث غير المنشورة

* حسين حمزة الجبوري:

إشكالية العروي لمه في السردية الحديثة، مجلة تقافتنا، تصدر عن دائرة العلاقات الثقافية العامة، وزارة الثقافة، العدد الرابع عشر ،١٤٤ .

* ببير ف زيما:

نحو سوسيولوجية للنص الأدبي، ت: جورج أبي صالح، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الخامس شتاء 19۸٩.

* حسن سرحان:

التبدلات الوظائفية للشخصية الروائية في سرديات الحداثة، مسودة بحث غير منشور ألقاه الدكتور في اتحاد الأدباء والكتاب في العراق بتاريخ ٢٠١٣/٣/١٨ .

^{*} رجاء ال بهيش:

الفضاء المكاني، في سربية الخطاب التاريخي لباصرة، بحث غير منشورة.

* مجنة فصول:

ملف "الصورة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٦٢ بربيع وصيف ٢٠٠٣.

• محمد خضير:

رواية التغيير في العراق، جريدة الصباح، ٢٣ حزيران ٢٠١٣ العد ٢٨٥٢.

* مصطفی محمد علی:

الشمال والجنوب، الدلالة الجغرافية والاستخدام الدولي المعاصر، مجلة دمشق، المجلد ٢٧ العَدْد الاول والثاني ٢٠١١.

القهرس

11	المقمة:
10	التمهيد: جنوب العراق، حضارة ورواية
10	١. جنوب الحضارة
۲۱	٢ جنوب الرواية
	القصل الأول
٣١	دلالات التعمية، وتلفظ الشخصية
٤٠	أولاً: دلالات تسمية الشخصية
٤٣	أ- الدلالة الإثنية
٥٤	ب دلالة حنف الإسم
٦٢	ج- الدلالة التناصية
	د- الدلالة الأسطورية
٦٩	هـ الدلالة التكرارية
٧٢	و- الدلالة العبيرية
	ز- الدلالة الإيحانية
٧٨	ح- دلالة الألقاب والكني
۸١	ي- الدلالة التداولية "الإستعمالية"
۸۲	ك دلالة الفعل
	ثانياً: دلالات تسمية المكان
	أ-الدلالة المرجعية
۸٦ <u></u> ۲۸	ب الدلالة الإفتراضية "التلال الآثارية"
۹٠	ت⊣لدلالة اليوتوبية
	المبحث الثاتى
۹۳	تَلْفَظُ الشَّخْصِيةِ
۹ ٤	أ-الحوار
	ب-المونولوج الدلخلي
١٠٨	ت-الخطاب غير المباشر
١١٢	الشعار القولي الشخصية
	الفصل الثاني
117	الصورة السردية للشخصية الجنوبية
ب ومحدات	منخل نظري: الصورة والصورة السرنية تعريف

	المبحث الأول: الصورة النمطية
140.	أولاً - الصورة الشخصية القوتوغرافية
	أ- صورة المثقف الجنوبي
	ب صورة المهمش الجنوبي
	ت- صورة الأب الجنوبي
177.	ث- صورة الأم الجنوبية
۱۳۷.	ج- صورة البغى
۱۲۸.	ح- صورة الناتب ضابط والعريف
189.	خ- صورة رؤساء العراق
111.	ثانياً. الصورة الغوتوغرافية للفضاء الجنوبي
1 2 4 .	أ- صورة البيث الجنوبي
184.	ب- صورة المزار
10.	ت- صورة المضيف
101.	ث- صورة الحي الجنوبي
104.	ج- صورة المدينة الجنوبية
107.	ثالثاً: صورة البيئة المناخية
	المبحث الثاني: الصورة الرمزية
177.	اولاً: الصورة المشهدية
111	أ- مشهد البلوغ الجنسي
177.	ب- مشهد الإغصاب
179.	ت- مشهد المواجهة
۱۷۲	ث- مشهد المقابر الجماعية
140	ج- مشاهد غامضة
	ثانياً: صورة اللوحة التشكيلية.
۱۸٤	أ- الصورة الحلمية
11.	الغصل الثالث
	الأدوار العاملية والموضوعاتية للشخصية
190	العبحث الأول: الأنوار العاملية
	البرنامج السردي
	أ- رواية درب الزعفران
	ب- رواية سلبع أيام الخلق
	ت- رواية رياح شرقية، رياح غربية
	ٿ- رواية كرامية كاتون
Y = A	ج- رولية تل اللحم

Y1	حـ رواية الغلامة
717	حـ رواية الصليب "حلب بن غريبة"
Y11	د- روایه حجاب العروس
717	د رواية مكنسة الجنة
Y1A	ر- رواية سنة أيام لاختراع قرية
377	ر- رويه سه ايم مصراح كي المبحث الثاني - الأدوار الموضوعاتية
770	المبحث التاني - الانوار الجندرية
777	اود الادوار المبشرية المستقدمة
774	ب الأتوثة
Y £ 9	ثانياً: الأدوار الطبقية
707	ا- الطبقات الدنيا "المهتنون"
	ب الطبقات المتوسطة
777	ب الطبقات العلوا "المنتفذون"
***************************************	ت القيم الرابع
۲۸.	العصن أثر أبع صورة المؤلف الجنوبي
7,77	مدخل نظريمدخل نظري
7.7.7	مفهوم صورة المؤلف
YAY	المبحث الأول
	علقة المؤلف بالراوي
7.47	١- منظور الراوي/ منظور المؤلف
	أ- الراوي المتكلم وعلاقته بالمؤلف
	ب- علاقة الراوي العليم بالمؤلف
	ت- المؤلف والرواية المتعددة الأصوات
	المبحث الثاتي
Y9A	علاقة إيديولوجيا المؤلف بالأسلوب السردي للرواية
	أ- الماركسية الثورية الرواية الدرامية
	ب- ماركسيات جنيدة منجنة المناص والميتاسرن.
	ت- الإينيولوجيا القوضوية / خطاب المرآة، النص
	ث- اليُوتوبيا بوصفها أينيولوجيا/ الرواية العجانبية
	المصادر والمراجع
	أولاً:الرواية
	ثاتياً: المعاجم
771	ثالثاً: المصادر والمراجع
TE1	رابعاً: الدوريات والبحوث غير المنشورة



رواية الأنا الجنوبية. العقه وم الذي يضطلع هذا البحسه باجتراحه يتضمن ومن ثم يتجاوز الروانية التي تقارب شخصيات وفضا.الت جنوبية او تتصديه من إحداهما باستغدام نسق الذاترة وآليات اشتفالها، وتتجاوز أيضاً تلك الرواية التي يكون مؤلفها ومتلقيها جنوبيان يشتركان في افق تجرية تاريغية واصدة وإن شكل المرسال والمرسل إليه قطبي العملية التاويلية للإرسالية الأدبية في حقبة تاريخية

الروابية الجنوبيية تتأسس على ماسيق وتتجاوزة إلى كونها تح^يل الروابيات الشي. تتضمن أيديولوجينا أو رؤينة للماليم متصارة للجنوبيين و ودلاً ساء من حقوقهم السياسية بمواجهة الأخرسوا، أكان ذلك الأخرسلطة سياسية أو عدواً خارجهاً



